شرح شوق

دکتر سعید حمیدیان

شرح و تحلیل اشعار حافظ

جلد دوم

غزلهای ۱ تا ۹۲



سلسله انتشارات ـ ۱۶۰۷
ادبیات ـ ۲۲۲
شرح و تفسیر ـ ۱۵

سرشناسه:	حمیدیان، سعید، ۱۳۲۴ـ
عنوان قراردادی:	دیوان. شرح و تحلیل
عنوان و نام‌پدیدآور:	شرح شوق: شرح و تحلیل اشعار حافظ / دکتر سعید حمیدیان
مشخصات ناشر:	تهران: نشرقطره، ۱۳۸۹
مشخصات ظاهری:	۵ ج.
فروست:	سلسله انتشارات ـ ۱٦۰۷. ادبیات ـ ۲۲۲. شرح و تفسیر ـ ۱۵
شابک دوره:	978-600-119-229-6
شابک جلد دوم:	978-600-119-406-1
وضعیت فهرست‌نویسی:	فیپا
یادداشت:	ج. ۲ (چاپ اول: ۱۳۹۰) (فیپا)
موضوع:	حافظ، شمس‌الدین محمد، ـ ۷۹۲ ق. دیوان ـ نقد و تفسیر
موضوع:	شعر فارسی ـ قرن ۸ ق. ـ تاریخ و نقد
شناسهٔ افزوده:	حافظ، شمس‌الدین محمد، ـ ۷۹۲ ق. دیوان. شرح
رده‌بندی کنگره:	۱۳۸۹ ۴ ش ۸ ح / ۵۴۳۵ PIR
رده‌بندی دیویی:	۸ فا ۱ / ۳۲
شمارهٔ کتابشناسی ملی:	۲۱۴۰۵۹۹

شابک: ۶ـ۲۲۹ـ۱۱۹ـ۶۰۰ـ۹۷۸ (دورهٔ ۵ جلدی) ISBN: 978-600-119-229-6(5 Vol Set)

شابک: ۱ـ۴۰۶ـ۱۱۹ـ۶۰۰ـ۹۷۸ ISBN: 978-600-119-406-1

شرح شوق

شرح و تحلیل اشعار حافظ

جلد دوم

غزلهای ۱ تا ۹۲

دکتر سعید حمیدیان



نشرقطره

شرح شوق (جلد دوم)

دکتر سعید حمیدیان

روی جلد: دکتر نورالدین زرین‌کلک

چاپ دوم: ۱۳۹۲

لیتوگرافی: رویداد

چاپ : صبا

تیراژ : ۴۴۰ نسخه

بهای دورهٔ ۵ جلدی : ۱۹۰۰۰۰ تومان

خیابان فاطمی، خیابان پنجم، کوچه‌ی خجسته، پلاک ۱۰
دورنگار: ۸۸۹۶۸۹۹۶
۸۸۹۷۳۳۵۱ ـ ۳
صندوق پستی: ۵۱۶۵ـ۱۴۱۵۵

---

www.nashreghatreh.com
info@nashreghatreh.com
nashr.ghatreh@yahoo.com

Printed in The Islamic Republic of Iran

۱

۱ اَلا یــــا اَیُّــــهَاالسّاقی، اَدِرْ کَأسـاً وَ نــاوِلْها
که عشـق آسـان نِـمود اول، ولی افـتاد مشکـلها

۲ به بوی نـافه‌ای کـاخِر صـبا زان طرّه بگشـاید
ز تـاب زلف مُشکـینش چـه خـون افـتاد در دلهـا

۳ به می سَجّاده رنگین کن، گرت پیر مُغان گـوید
کـه سـالک بـی‌خبر نـبْوَد ز راه و رسـم مـنزلها

۴ مرا در منزل جانان چه امن عیش، چـون هـردم
جـرس فـریاد مـی‌دارد کـه: بـربندید مـحملها؟

۵ شب تاریک و بیم موج و گردابی چُنین هـائل
کـجا دانـند حـال مـا سبکباران سـاحلها؟

۶ همه کارم ز خودکامی بـه بـدنامی کشـید، آری
نـهان کـی مـانَد آن رازی کـز آن سـازند مـحفلها؟

۷ حضوری گر همی خواهی، ازو غایب مشو، حافظ
مَـتیٰ مـا تَـلْقَ مَـنْ تَـهْویٰ، دَعِ الدُّنـیا وَ اَهْـمِلْها

۱. هَلا، هان، ساقیا، جامی بگردان و بده ما را

پیشتر دیدیم که یکی از موارد طلب باده در اسرار و مسایل ناگشودنی و خطیری است که آدمی در حالت عادی از حل آنها ناتوان است اما به مدد باده گشوده می‌شود؛ از جمله همین عشق، که در ابتدا چهره‌ای خوش و دلپذیر دارد و لاجرم ساده می‌نماید، لیکن دشواریهای بزرگ آن پس از ورود عاشق به عوالم آن خود را نشان می‌دهد. باز دیدیم که سنایی، بسی پیش از حافظ، آخرین و مهمترین و کارسازترین وسیلهٔ حل مشکل را باده دانست:

وقتی که شود کار بر ایشان همه مشکل   جز باده، بگو، حل که کند مشکل ایشان؟
(دیوان ۹۶۴؛ ایشان = عاشقان پاکباز)

ساقی: یک معنای آن در اشعار، از جمله آنِ حافظ، خود حضرت حق است:

آن روز عشق ساغر می خرمنم بسوخت   کاتش ز عکس عارض ساقی دران گرفت

ابوالمفاخر یحیی باخرزی: «و شرب شراب هرآینه بـه نسبت تـربیت و تـهذیب

تواند بودن و هر کسی را بر قدر حال او دهند. یکی را بی‌واسطه دهند. الله ـ سبحانه و تعالی ـ خاص جهت او را خودْ متولی و ساقی گردد "و سَقیٰهم رَبُّهُمْ شراباً طَهوراً"[...] و یکی دیگر را از جهت وسائط به وسائط دهند، چنانک ملائکه و علما و اکابر مقربان.» (فصوص‌الآداب ۲۴۱) معنای دیگر آن یکی از وسایط فیض ربوبیت است. عزیزالدین نسفی، اهل جبروت و رئیس آنها یعنی روح اعظم (= قلم اعلی، عقل اول) را مهتر و مهمتر این وسایط می‌داند و حدیث قدسی را ناظر به واسطگی عقل اول: اوّلُ ما خَلَقَ اللّهُ تَعالی العقلَ، ثُمَّ قالَ له: اَقْبِلْ، فَاَقْبَلَ، ثمَّ قالَ لَهُ: اَدْبِرْ، فَاَدْبَرَ، فقالَ: وَ عزّتی و جلالی ما خَلَقْتُ خلقاً اکرم علیٰ مِنک، بِکَ اُعْطی و بک آخُذُ و بک اُثیبُ و بک اُعاقِب. (مقصد اقصی ۲۳۹) گذشته از عقل اول، ارواح مقدس، و در صدر همه رسول‌الله، نیز در شمار همین وسایط فیض قرار می‌گیرند. عبدالرزاق کاشانی می‌گوید: واسطهٔ فیض و واسطهٔ مدد، انسان کاملی است که رابط میان حق و خلق است به مناسبتی که میان دو طرف هست، همچنان که فرمود: لولاکَ لَما خَلَقْتُ الافلاکَ. (اصطلاحات‌الصّوفیه ۲۷) ساقی در بسیاری از اشعار به صورت یک مفهوم ملکوتی و معنوی به کار رفته و معمولاً به دلیل حالت نمادین این واژه قید نشده که کدام‌یک از اینها مراد است. همچنین در بحث از این نماد در مبحث نمادگرایی دیدیم که هرگونه امر آسمانی و معنوی که بتواند عارف را مست و از خود بیخود سازد ساقی او خواهد بود.

امّا در شعر حافظ، ساقی، گذشته از حضرت حق و احتمالاً وسایط فیض، در موارد متعدد به معنای حقیقی یا عادی، یعنی شخص شرابگردان نیز به کار رفته است. ابیاتی از این دست جای تردیدی در این معنی باقی نمی‌گذارد:

شاهد و مطرب به دست‌افشان و مستان پای‌کوب
غمزهٔ ساقی ز چشم می‌پرستان برده خواب

عید است و آخر گل و یاران در انتظار ساقی، به روی شاه ببین ماه و می بیار
ساقی شکّردهان و مطرب شیرین‌سخن همنشین نیک‌کردار و ندیم نیکنام
ای صبا، بر ساقی بزم اتابک عرضه دار تا از آن جام زرافشان جرعه‌ای بخشد به من
مسند به گلستان بر، تا شاهد و ساقی را لب گیری و رخ بوسی، مَی نوشی و گل بویی

این معنی معمولاً در اشعارِ صرفاً وصفی یا در ضمن مضامین مدحی بروز می‌یابد. این در حالی است که در غزل عارفانی چون عطار و مولانا نمی‌توان جز دو معنای حق و وسایط، تصور معنای آدمی معمولی و متعین به‌نام ساقی کرد، مگر موارد مشمول ذم و تحذیر شرب خمر. این تفاوت هم با توجه به تقسیمی که از شاعران سدهٔ ششم به

بعد به‌دست دادم و عده‌ای را عارف و دیگران را عرفانگرا خواندم و تفاوتهایی که برای این دو ذکر کردم، طبیعی به‌نظر می‌رسد. حافظ را «عرفانگرا» می‌خوانم از آن روی که، با وجود تأثیرپذیری از تصوف و عرفان، شعر او یکسره در خدمت این مکتب نیست و عناصر متفاوت و حتی مغایر با آن نیز کم ندارد، که باده و ساقی حقیقی یا معمولی نیز از همین شمار است. (نگارنده تنها ناظر به صِرف کاربرد اینهاست و تا سرحد امکان می‌کوشد وارد مقولهٔ غرض شاعر از اینها نشود و انگیزه کاوی نکند.) مثالی گویا از تفاوت این دو سنخ شاعران بزنم: مولانا دیدگاه خود را دربارهٔ ساقی چنین بیان می‌کند:

در پردهٔ عراقی، می‌زد به نام ساقی　　　مقصود باده بودش، ساقی بُدش بهانه

(کلیات ۵، ۱۶۵)

که به دنبال اندیشهٔ وحدت وجود، ساقی یا هرگونه واسطه‌ای را در برابر حق نفی می‌کند. این البته از آرای ثابت مولاناست، اما حافظ، چنان که در جای خود خواهیم دید (نک. ح ۱۰۷/۳) تنها گهگاه مضمونی مبتنی بر وحدت وجود دارد، که در این حال مثلاً می‌گوید:

ندیم و مطرب و ساقی همه اوست　　　خیال آب و گل در ره بهانه

مرادم این‌که او تنها در این بیت یا نظایر آن به نفی هر چیزی از عالم یا «بهانه» خواندن همه چیز در برابر «او» می‌پردازد. آیا جز این موردْ بیتی سراغ داریم که او از ساقی با عنوان «بهانه» یا هر تعبیر دیگر حاکی از بی‌اعتباری یاد کرده باشد؟ غرض من از ذکر این مطلب چیزی نیست بجز تأکید بر نمادگرایی (سمبولیسم) حافظ که مثلاً همین «ساقی» در شعر او در گسترده‌ترین حوزهٔ مفهومی خود در غزل پارسی ظاهر شده و آن‌گونه ایضاحها و تصریحها در مورد باده یا ساقی عرفانی یا ازلی در آن، چنان‌که در مباحث قبلی دیدیم، به‌ندرت صورت گرفته است. تأکید می‌کنم که ساقی حافظ جز در مورد دو معنای یاد شده و به‌طور معمول دارای عینیت و کاملاً قابل حس و لمس است، و این خصیصه در شعر او در بالاترین حدّ متصوَّر در نمادگرایی به شیوهٔ قدیم است.

اَدِر: از مصدر ادارَه = دَور گرداندن، با حذف حرف علّه

کأس: ظرف آبگینه‌ای پر از شراب؛ مؤنث (لسان‌العرب) ضمیر مؤنث «ها» راجع به آن است. «کاسه که مملوّ باشد آن را کأس گویند، و آن‌که تهی باشد آن را کأس نگویند.» (فصوص الآداب ۲۴۳) باخرزی آن را تفسیر هم می‌کند: «اکنون بدانک معرفت حق را

کأس گویند.» (۲۴۴)

ناولها: ناول از مصدر مناولة به معنای رساندن (لسان‌العرب) عطا کردن، بخشیدن (معین) چیزی فرا کسی دادن (دهخدا)

بیت بحث‌انگیز منسوب به یزید:

اَنَا المسمومُ، ما عندی بِتِریاقٍ و لا راقِ
اَدِر کأساً و ناولها، الا یا ایها الساقی

سودی، ظاهراً برای نخستین بار، این نظر نادرست تعلق بیت به یزید را پیش کشید. (شرح سودی ۱، ۱) علامه قزوینی در مقاله‌ای عالمانه، در ضمن نقل فتاوای برخی علما علیه حافظ، با همهٔ سعی و استقصایی که بذل کرده، نشانه‌ای از انتساب بیت به یزید معاویه نیافته و احتمال داده که پس از سدهٔ دهم (یا: نهم) به هنگامی که شعر خواجه عالمگیر شده و از جمله به بلاد عثمانی نیز نفوذ کرده است عده‌ای از فقهای متعصب آنجا برای منع و تحذیر مردم از خواندن اشعار حافظ این حکایت سخیف و شعر خنک را جعل و به یزید منسوب کرده باشند. قزوینی نتیجه می‌گیرد که بیت را از روی یکی از ملمعات سعدی ساخته‌اند، بدین‌سان که جای جای از شعر شیخ را به هم پیوسته‌اند. ابیاتی که بیشتر مورد نظر علّامه است اینهاست:

به پایان آمد این دفتر، حکایت همچنان باقی
به صد دفتر نشاید گفت حسب‌الحال مشتاقی...
اَخِلّائی وَ اَحبابی، ذَروا مِن حُبِّهِ ما بی
مریضُ العشقِ لایَبری و لایَشکو اِلَی الرّاقی...
قُمِ اَمْلأْ وَ اَسْقِنی کأساً و دَعْ ما فیه مسموماً
أَما انتَ الذّی تَسقی؟ فَعَیْنُ السَّمِ تِریاقی...

(محمد قزوینی، «تضمینهای حافظ»، یادگار، س اول، ش نهم، اردیبهشت ۱۳۲۴، ص ۷۸؛ ردّ انتساب مذکور، در ص ۷۰.) گفتنی است بیت پیشگفته نه در دیوانهای چاپی یزید هست و نه در CD الموسوعهٔ شعر عرب.

زرین‌کوب در این باره این بیت را از شمس (یا: شیرین) مغربی، معاصر حافظ، نقل می‌کند که شبیه بیت مورد بحث است و می‌تواند شرحی از بیت حافظ باشد:

ادر لی راحَ توحیدٍ، الا یا ایهَا الساقی اَرِحْنی ساعةً عنّی و عن قَیدی و اِطلاقی

و نتیجه می‌گیرد که این الفاظ و عبارات در آن زمان به قدری در اشعار تکرار می‌شده که ظاهراً دیگر سوءِظنی را برنمی‌انگیخته است. (از کوچهٔ رندان ۲۰۹) نظری درست

هم هست. دیگران هم ابیات و مصراعهای متعدد شبیه آن را از سنت شعر عرب استخراج و مطرح کرده‌اند، از جمله: انجوی این بیت را از ابوالفضل عباس بن احنف، شاعر معاصر هارون‌الرشید، از قول آلکساندر میچلی، نقل کرده است:

یــا ایــها آلســاقی، ادر کــأسَنا   وَ آکْــرِزْ عَـلَینا سَـیِّدَ ٱلأَشرِبات

(حافظ انجوی ۱) موسوی گرمارودی، علاوه بر بیتی از دیوان مهیار دیلمی، این بیت را از ابوالعباس خسرو بن فیروز بن رکن‌الدوله آورده است:

ادرِ الکــأسَ عـلینا   ایّها الساقی لِنَطْرِب

(«یک مأخذ محتمل دیگر برای الا یا ایها الساقی»، کیهان فرهنگی، س پنجم، ش ۸، آبان ۱۳۶۷، ص ۸۹.) و عبدالکریم سروش نیز چند بیت مشابه دیگر نقل کرده است. (نک. مستدرک حافظ‌نامه، چ ۳، ۱۳۴۴ ـ ۱۳۴۵، یادداشتهای ایشان بر همین کتاب.) گذشته از اینها، بسیاری از اشعار ملمع پیش از حافظ در دیوانهای شعر با نظایر اینها آغاز می‌شود، مثلاً فخرالدین عراقی:

ادر، یا ایها آلساقی، اَرِحنی   زماناً مِـن خُـمارِ الاِفـتراقِ

(کلیات ۲۸۴)

حسینعلی هروی این بیت را از حاشیهٔ استاد مینوی بر دیوان حافظ متعلّق به استاد (طبع قزوینی ـ غنی) از امیرخسرو دهلوی نقل می‌کند:

شراب لعل باشد قوت جانها، قوّت دلها   الا یـا ایـها آلسـاقی، ادر کـاساً و نـاولها

(شرح غزلهای حافظ ۱، ۱؛ اگرچه این نگارنده بیت را در دیوان کامل امیرخسرو دهلوی به کوشش م. درویش، که در دسترس دارد، نیافت.)

به‌نظر این نگارنده، همین فراوانی نظایر این ملمع در شعر تازی و پارسی و الفاظ و عبارات بسیار همچون ادر، ناول، انا المسموم، تریاق، راق و غیره نشان می‌دهد که چنین مضامین و گزاره‌هایی ملک طلق هیچ کس از یزید و غیر یزید نبوده و برحسب توارد و با توجه به سنت دیرینهٔ خمریه‌سرایی، بسیار بیان می‌شده است. باید پرسید: شاعران در شعر عرب برای خطاب به ساقی برای آوردن باده و بیان حال خمار خود و امثال اینها چه چاره‌ای بجز ذکر همین عبارات و الفاظ داشته‌اند؟ وانگهی، به فرض محال هم که یزید چنین بیتی گفته باشد مگر جز از درون همین سنت خمریه گویی برخاسته و مگر ناگزیر از توسل به همین سخنان نبوده است؟ (همچنان که این حکم شامل هر کس دیگری هم که چنین سخنانی بگوید، از جمله سعدی، نیز می‌شود.) این نظریه را هم به‌نوبهٔ خود باید اعتبار نهاد که: چگونه ممکن است که شاعری در

جامعه‌ای با تفکر دینی و حساسیتهای خاص، مضمونی را از خلیفه‌ای که در میان شیعه و سنی هردو کامل‌الفساد تلقی می‌شده است نقل کند و مشکلی برنینگیزد؟ مگر از جانش سیر شده است؟ همین مبین این نظر است که خویگری شعرخوانان عصر به این‌گونه مضامین سبب می‌شده است تا اساساً توجهی به این‌گونه موضوعات از خود نشان ندهند، مگر احتمالاً همان مُشتی قشری متعصبی که قزوینی به آنها اشاره می‌کند، و تاکنون همواره و در هرجا حضور داشته و آمادهٔ تکفیر و تشنیع حتی برترین فرزندان این فرهنگ گرانپایه نیز بوده‌اند. (به راستی مگر در عصر خود ما کم‌اند کسانی که جسارتاً می‌فرمایند: دیوان خواجه را باید با انبر گرفت؟) نکتهٔ دیگر این است: ذوق و قریحه و قدرت سخنوری یزید (گذشته از محتوای اشعارش) مورد تأیید دوست و دشمن او بوده است. مرتضی مطهری او را شاعری «بلیغ» و «فوق‌العاده زبردست» می‌خواند. (تماشاگه راز ۱۰۶) بنا بر این او خوش‌ذوق‌تر از آن بوده که مثلاً به جای «ما عندی تریاقٌ» به لفظ نافصیح «ما عندی بِتِریاقٍ» متوسل شود صرفاً بدین قصد که قافیه مکسور خوانده شود. (این نگارنده این نظر را از استاد همیشگی خویش، زنده‌یاد سید جعفر شهیدی، نقل می‌کند.) حال، باز به فرض محال یا مستبعد، بیت از یزید بوده باشد؛ آیا در تاریخ شعر کم اتفاق افتاده که شاعرْ شکل یا قالب مضمون خاصی را بگیرد ولی محتوایی تازه (آن هم محتوایی اینچنین والا که در حافظ می‌بینیم) از آن بخواهد؟ مگر همین شعر عارفانهٔ ما در موارد بی‌شمار، ظاهر مضامین و الفاظ را از شعر غیرعرفانی قبل از خود نگرفت ولی محتوی و اندیشه‌هایی تازه و ناشناخته از آنها پدید آورد؟ اگر فرضاً حافظ هم چنین کاری کرده باشد، آیا نباید به جای شنعت زدن به همت بلندش آفرین گفت؟ آیا برای مثال در مضامین مشترک میان حافظ و منوچهری، محتوای سخن خواجه دقیقاً همان محتوای منوچهری است؟ (در هر مورد ضروری به ذکر آنها و سنجش این دو خواهم پرداخت.) درست از همین روی است که مولانا شعر را جامهٔ شَعر می‌داند و می‌گوید مهم این است که این جامه بر تن حور است یا دیو، یعنی محتوی کدام است زیرا صِرف تشابه صوری و مضمونی را شبهه‌انگیز تلقی می‌کند:

جامهٔ شَعر است شِعر و تادرون شعر کیست

یاکه حوری جامه‌زیب و یاکه دیوی جامه‌کَن

(کلیات ۴، ۱۹۹)

ختمی لاهوری در بحث از همین انتساب حرفی می‌زند که حرفی درست (از میان

انبوه لاطائلات او) است: «محققان برآنند که چون کامل، کلام ناقص را به طریق تضمین یا به حکایت در کلام خود آورد، آن کلامْ ملک کامل می‌شود و رتبهٔ کلام پیدا می‌کند. محمد رومی ـ قُدِّسَ سِرُّه ـ می‌فرمودند که: هرچه از مقالات مردم مقبول نظر ما آمد به ما تعلق گرفت، چنان‌که حق تعالی در کلام مجید می‌فرماید: اَنَا ربُّکمُ الاعلیٰ، اگرچه آن نقل از گفتهٔ فرعون بود و سخن مبطِل نماز است، اما چون حق تعالی یاد فرمود و در کلام خود ذکر کرد، مبطل در این کلام نماند چون به حق تعالی تعلق گرفت.» (شرح عرفانی غزلهای حافظ ۱، ۲ـ۳) این قولی است که امروزیان نیز بر آن‌اند.

نِمود: در اصل و ریشه به کسر است، اگرچه در معین همهٔ مشتقات آن به ضم آمده و در دهخدا به تثلیث «نـ». در پهلوی نیموتن n(i)mūtan (معین، حاشیهٔ برهان) nimūtan (فره‌وشی، فرهنگ پهلوی ۳۲۸)

و اما در این باب که آغاز عشق چگونه است و آیا آنچنان که خواجه گفته آسان است یا آسان می‌نماید یا نه، نیز پژوهندگان سخن بسیار گفته‌اند. در این خصوص، به گمان بنده، واژهٔ کلیدی «نمود» است، که نشان می‌دهد نظر خواجه فرق فارقی با آنها که می‌گویند عشق از همان آغاز بس دشوار و حتی خونریز است ندارد، یعنی از همان نخست دشوار ولی تنها آسان‌نماست. شاید هم بتوان گفت که خواجه در بیان موضوع، بیشتر جانب دیدگاه عامه و عمومی را گرفته است که آغاز عشق را همراه با چهره یا نمود خوش و دلپذیر آن می‌بینند تا اهل تصوف را که اغلب بر مشقت و قتالی آن از همان بدو امر تأکید کرده‌اند. احمد غزالی: «ابتدای عشق از عتاب و جنگ درپیوندد که دل پاس انفاس او داشتن گیرد [...] پس در میان جنگ و صلح و عتاب و آشتی و ناز و کرشمه، این حدیث محکم شود.» (سوانح 34) سنایی بارها بر همین جنبه تأکید کرده است، مثلاً:

زینهار، از روی غفلت این سخن بازی مدان — زان‌که سر درباختن در عشق، اول منزل است

(دیوان ۸۱۴)

البته میان این بیت او و سخن خواجه می‌توان جمع کرد:

آغاز عشق، یک نظرش با حلاوت است

انجام عشق، جز غم و جز آه سرد نیست

(همان ۸۲۷)

عطار هم بر آسان نمودن عشق (ظاهراً در نظر آغازگران راه آن) صحّه می‌گذارد:

ترا این عشق آسان می‌نماید — که بر قدر تو چندان می‌نماید

(اسرارنامه ۱۱۱)

و:

تو چنان دانی که این آسان بود　　　بلکه کمتر چیز ترک جان بود

(منطق‌الطیر ۳؛ «این» راجع به «عشق»)

عراقی نیز بر همین است:

اول قدم از عشق، سر انداختن است　　　جان باختن است و با بلا ساختن است

(کلیات ۳۰۸)

حافظ اگرچه این بیت را چونان قرینه‌ای بر بیت مورد بحث گفته است:

تحصیل عشق و رندی، آسان نمود اول　　　جانم بسوخت آخر در کسب این فضائل

اما خود او کم ندارد ابیاتی که بر شدّت عشق و قسوت معشوق از همان ابتدا تأکید می‌کند، اگرچه به زبان کاملاً شاعرانه:

روز اول که سر زلف تو دیدم، گفتم　　　که: پریشانی این سلسله را آخر نیست

اهل نظر دو عالم در یک نظر ببازند　　　عشق است و داو اول بر نقد جان توان زد

البته حافظ‌پژوهان در میان آن همه ابیاتی که معدودی را نقل کردم بیشتر بر روی این بیت مولانا تمرکز و آن را با آنِ حافظ مقایسه کرده‌اند:

عشق از اول چرا خونی بود؟　　　تا گریزد آن‌که بیرونی بود

(مثنوی ۳، ۲۷۲)

سخن این نگارنده این است: واژهٔ «اول» لفظی است مشترک ولی در عمل مشمول نسبیت است، یعنی کدام اول؟ ما معمولاً در بیان مفهوم اولیت، آن را به‌طور نسبی می‌نگریم و بیان می‌کنیم زیرا اول مطلق در عرف کلام و عرفان فقط از آن حضرت حق است، چنان‌که مثلاً نظامی آن را «اول بی‌ابتدا» می‌خواند: اول او اول بی‌ابتداست... (مخزن ۴) اما ما انسانها برای اوّلیّت از تعابیری مختلف و اعتباری چون اول، اوّلِ اول، اوْل اولها و اوایل بهره می‌گیریم. شاعران هم به همین‌سان معلوم نیست که مرادشان از «اول» کدام یک از این مراحل بوده و هرکدام موضوع را در کدام‌یک از این ظرفها دیده و توصیف کرده است. در هر حال این حقِ طبیعی هر شاعری است که موضوع را در هر ظرفی، از هر زاویه‌ای و به هر اعتباری که نگریست بیان کند، و حافظ و مولانا هم بدین‌سان می‌توانند اول عشق را از هر نقطه‌ای که دیدند بازگویند. همچنین یکی روی خوش عشق را در ابتدای عاشقی می‌بیند و آنگاه مشکلات و خطراتش را، و یکی هم از همان ابتدا سطوت، سَورت و استیلای آن را لحاظ و آن را خونی توصیف می‌کند. مگر نه این‌که عشق یا معشوق را دارای تجلیات بی‌شمار و گونه‌گون دانسته‌اند؟

یک وجه از مشکل تشخیص مراحل عشق در امکانات زبان پارسی است بدین‌سان که ما برای آن غالباً خود «عشق» و معادلها و مشابه‌هایی چون مِهر و محبت را به کار می‌بریم، در حالی که در عربی، عشق با واژه‌هایی مختلف و متنوع توصیف می‌شود که هرکدام به دقت ناظر بر مرحله‌ای از مراحل آن از نخستین مرحلهٔ پیدایی یا نطفه‌بندی میل و علاقه تا قوت و شدّت یافتن تدریجی آن و سرانجام اوج استیلای آن بر عاشق است، و شاید اگر در زبان پارسی هم دقت و تمایزی به این صورت (البته عجالتاً تنها در این مورد خاص) وجود داشت و شاعر نیز به همان دقت از مرحله‌ای که مورد نظر او بوده است با واژهٔ ویژهٔ آن سخن می‌گفت چه بسا ما مشکلی از این لحاظ نمی‌داشتیم یا کمتر می‌داشتیم. من اکنون برخی از واژه‌های عربی مشعر بر درجات و مراحل عشق را ذکر می‌کنم، هرچند منابع مختلف در چندی و چونی آنها همداستان نیستند، لیکن باز فرق بسیار از این نظر میان دو زبان هست. ثعالبی، تا آنجا که من اطلاع دارم، دقیقترین یا دست‌کم یکی از دقیقترین تقسیم‌بندی‌ها را دارد، در یازده مرتبه:

هویٰ: اشتیاق و آرزوی نفس و خواست طبع

علاقه: خواست دل و وابستگی

کَلَف: شدت خواست

عشق: محبت، دلبستگی، که افزون بر هویٰ و خواست است.

شَعَف: وقتی عشق و محبت دل را بسوزاند، همراه با لذتی که دارد.

شغَف: آنگاه که محبت به پردهٔ دل (شَغاف) رسد. شفف و سعف نیز گفته‌اند.

جَویٰ: هوای باطن

تَیْم: وقتی محبت موجب عبودیت شود. تیم‌الله = عبدالله

تَبْل: آنگاه که محبت آدمی را بیمار کند.

تدلیَه: زوال عقل از فرط هوی؛ مثلاً می‌گویند: رجلٌ مُدَلَّه.

هُیوم: راه بیابان گرفتن از فرط عشق و شیفتگی

(فقه‌اللغة و سرّالعربیّه ۱۷۱) جامی یازده واژه برمی‌شمارد، با قدری تفاوت نسبت به ثعالبی، ضمن این‌که در برخی موارد از واژه‌های همریشهٔ آنها ولی از صیغه‌های دیگر سود می‌جوید: هوی، علاقه، کلف، عشق، شعف، شغف، جویٰ، تَتَیُّم، تَبَتُّل، تَوَلُّه، هُیام. (نفحات‌الانس ۱۲۷) در منبعی دیگر هفت مورد آمده (معانی در پرانتز افزودهٔ من است): هوی، شوق (سوختن سینه و پاره‌پاره شدن جگر) سَورة (شدّت استیلای

محبت) خُلَّة (یا: تخلُّل: فانی و مستهلک شدن وجود در وجود دوست)، رضاء (مقام یا حالت معروف)، محبة، عشق (خلاصهٔ شرح تعرّف ۳۴۵) و سرانجام، مختصرتر از همه در ترجمان‌الاشواق ابن‌عربی، شامل چهار مرتبه: هویٰ، حبّ، وُدّ، عشق.

۲. در شعر پارسی و دقیقتر: در فرهنگ شعریِ ایرانی، بوی و بویه، یعنی رایحه و آرزو، در آمیزه‌ای غریب به هم گره خورده است. در بحثی تحلیلی در مبحث نمادگرایی، چگونگی این پیوند و اساساً نقش و تأثیر بنمایه‌های شمّی را در این شیوهٔ بیانی بازگفتم، که خود می‌تواند مقدّمه‌ای برای شناخت هرچه بیشتر این عنصر در غزل، از جمله آنِ خواجه، باشد. این بیت نمونه‌ای است بی‌نهایت گویا از مضامین ژرف و دل‌انگیزی که برپایهٔ تصاویر شمّی پدید می‌آید و نقشی شگرف در بیان عوالم رازناک عرفان ایفا می‌کند. به هر حال آمیزهٔ بوی و بویه بی‌تردید در شعر عرفانی ما به اوج اعتلای خود می‌رسد، چنان‌که در همین نمونه‌های اندک آشکار است.

عراقی:

زنده به بوی توام، بوی ز من وامگیر تشنهٔ روی توام، بازمدار از من آب
(کلیات ۱۴۴)

آنچه ایهام به دو معنای مذکور می‌خوانند (که به گمان من فراتر از حدّ صنعتی به این نام است) در این بیت و بسی ابیات دیگر وجود دارد.

سعدی:

خاطر به باغ می‌رودم روز نوبهار تا بادرخت گل بنشینم به بوی دوست
(غ ۱۰۶)

شعر سعدی، همچون همشهری بزرگ او، به‌راستی سرشار از عوالم دل‌انگیز در مایهٔ بویهای خوش گوناگون است:

تا مگر یک نفسم بوی تو آرد دم صبح همه شب منتظر مرغ سحرخوان بودم
(غ ۳۷۹)

او، حتی پیش از فرارسیدن بهار، پیشاپیش می‌داند که به محض برخاستن نخستین بوی گل، فراق جفت او وی را چون بلبل خواهد کشت؛ و این نمونه‌ای است از حساسیت شامّهٔ شاعر:

دو سه بامداد دیگر، که نسیم گل برآید بتر از هزاردستان، بکُشد فراق جفتم
(غ ۳۶۹)

بوی یعنی دریافت هر چیز از ژرفای جان و دل و تمامت وجود. مولانا ابیاتی گویا

دربارهٔ بوی دارد و می‌گوید: سالک ابتدا باید گام همت در راه بگذارد، آنگاه به دنبال بوی برود:

همچو صیادی سوی اِشکار شد — گام آهو دید، بر آثار شد

چند گاهش گام آهو درخور است — بعد از آن خود ناف آهو رهبر است...

رفتن یک منزلی بر بوی ناف — بهتر از صد منزل گام و طواف

(مثنوی ۲، ۲۵۵ـ۲۵۶)

به بیان دیگر می‌توان گفت: دیدن آثار معشوق (سیر آفاقی) مرحلهٔ بدوی سلوک است، در حالی که دریافت بوی او با دل و جان (سیر انفسی) اصل غرض و غایت سلوک است. آن دریافتن آثار محبوب (دریافت غیرمستقیم) است، و این یافتن او در ژرفنای جان و درون (یافتن مستقیم یا همان پیوستن) به هر حال بیانگر نقش بوی در آگاهی و معرفت است. مگر ارواح آشنا در عالم الفتْ همدیگر را جز با بوی می‌یافتند؟ (نیز در مورد پیوندهای دم یا نفس، بوی یا برابرهای آن، و باد یا نسیم با یکدیگر، نک. ح ۸۷/۴.)

نافه و نافه‌گشایی: خواجه نصیر توسی، دربارهٔ گرفتن مشک: «آهوی مشک را بگیرند و دست بر شکم و اندامهاءِ او مالند تا خونی که در حوالی ناف او باشد به نافه شود و چون سرد شود ببندد. و چون معلوم شود که دیگر خون به آنجا نخواهد شد نافه را بگیرند و بیاویزند تا مدت یک سال.» (تنسوخ‌نامهٔ ایلخانی ۲۴۷) «و گفته‌اند که آن آهو که سنبل و بهمنین [گلی شبیه به زعفران؛ همان، فهرست لغات و اصطلاحات ۳۰۷ـم] می‌خورد، مشک از آن تولد می‌کند.» (همان ۲۴۸) ابوریحان در صیدنه می‌گوید که «نافهٔ مشک» را عرب «فارةالمسک» می‌گوید. اما ابوریحان از قول جاحظ [در کتاب‌الحیوان ـ م] نقل می‌کند که فارةالمسک نافهٔ مشک نیست بلکه حیوانی است در نواحی تبّت. آنگاه جریان نافه‌گیری را (با تفاوتهایی با سخن خواجه‌نصیر) شرح می‌دهد: «صیادان او [فارةالمسک ـ م] را بگیرند و ناف او را به عِصابه‌ای محکم ببندند و سرزیر بگذارند تا به‌تدریج خون در وی جمع شود و از پس آنک ناف او به خون پر شود آن حیوان را ذبح کنند و ناف او را که از خون پر شده باشد ببُرند.» (صیدنه، ترجمهٔ فارسی کاسانی ۲، ۶۵۴)

گفتنی است نافه و نافه‌گشایی معمولاً در ارتباط با هر چیز معطر یا هرآنچه مجازاً معطر خوانده می‌شود، مثل باد و نسیم، سحر، صبح و شب به کار می‌رود، و در اکثریت موارد با زلف، طرّه، گُلاله و همانندان اینها همراه است. همچنین از آنجا که رسیدن

رایحهٔ آن طبعاً نیازمند به یک عامل رساننده و پراگننده است غالباً بنمایه‌هایی چون باد، نسیم، دم یا نفس در تصاویر مربوط به آن حضور دارد. به کاربردهایی از نافه‌گشایی و نافه‌گشا بنگریم:

مهستی گنجه‌ای:

تا سنبل تو غالیه‌سایی نکند   باد سحری نافه‌گشایی نکند
(دیوان ۴۵)

نظامی، از زبان مجنون بر تربت لیلی:

در چشم که جلوه می‌نمایی؟   در مغز که نافه می‌گشایی؟
(لیلی و مجنون ۲۵۷)

آهوی شب چو گشت نافه‌گشای   صدفی شد سپهر، غالیه‌سای
(هفت پیکر ۱۶۷)

خاقانی:

چون صبحدم عید کند نافه‌گشایی   بگشای رگ خُم که کند صبح‌نمایی
(دیوان ۴۳۳)

دست صبا در جهان، نافه‌گشای آمده‌ست   بر سر هر شاخسار، غالیه‌سای آمده‌ست
(همان ۷۵۷)

شمس طبسی:

آن دم که صبا نافهٔ گیسوی تو بگشاد   آه از جگر سوختهٔ قیر برآمد
(دیوان ۱۰۰)

خواجو:

ای نفس مشک‌بیز باد بهاری   غالیه‌بویی کنی، مگر نسیم نگاری؟
بر سر زلفش گذشته‌ای، که بدین‌سان   نافه‌گشایی کنی و مشک‌نثاری؟
(دیوان ۷۷۱)

(نیز نک. «مشک» در: ح ۵۱/۳.)

صبا : ابوریحان: «آمدن صبا از سوی مشرق است. و صبا را نیز قبول خوانند که بر روی کعبه همی آید. و آمدن باد دبور از سوی مغرب است و از پشت کعبه همی آید.» (التفهیم ۶۳) به گمان این نگارنده صبا و تصوّرات و تصویرهای شاعرانهٔ حول آن به احتمال بسیار با کعبه یعنی مرکز آرزوها و باورمندیها آمیختگی داشته و این مجموعه با معانی و تداعیهای گوناگونی که به گِرد آنها شکل گرفته مجموعه‌ای را از نمادها و

تعبیرهای مختلف دل‌انگیز و مرتبط با همدیگر پدید آورده، که برخی را در مبحث نمادگرایی ذکر کرده‌ام. به هر حال، جهت وزش صبا نیز کعبه، این عامل جهت‌دهنده به شوق عارف و عامی، است و صبا خود پیام‌رسان یا مژده‌آوری در همان سمت و سو. از همین‌روست که صبا، کعبه و قبول به‌عنوان سه مفهوم روحانی و شوق‌انگیز در اذهان به هم می‌پیوندد، و البته تمامی تداعیهای مربوط به مُلک سبا نیز، که باز در همان جهت است، همراه با پیامهای آشنا میان سلیمان و ملکهٔ آن و مژده‌های جانبخش وصال و وصول، چنین مجموعهٔ لطیفی را پدید می‌آورد که غزل پارسی را تا بدین حد از خود سرشار کرده است. صبا در شعر تازی نیز یادآور دوست و پیامگزار میان دو سوست، و نیرودهنده به دل، شادی‌بخش، چه بسا برانگیزندهٔ احلام یا آلام و عواطف، گاه نیز غمّاز. بدین‌سان شاعران ما به دلیل انس با شعر عرب از آن نیز تأثیرات بسیار برگرفته‌اند.

نَعَمْ، بالصّبا قلبی صَبا لِاَحِبَّتی　　　فیا حبّذا ذاکَ الشَّذا حینَ هَبَّتِ

(دیوان ابن‌الفارض 14)

(آری، با صبا دل من به عزیزانم می‌گراید / پس ای خوشا آن بوی جان‌پرور، آنگه که بوزد.)

اَموتُ اِذا شَطَّتْ و اَحیا اذا دَنَتْ　　　و تَبْعَثُ اَحزانِی اَلصّبا و نسیمُها

(دیوان مجنون لیلی 195)

(می‌میرم هرگاه دور می‌شود، و جان می‌گیرم آنگاه که نزدیک می‌گردد / و اندوهان مرا برمی‌انگیزد صبا و وزش آن.)

با توجه به روح معنویتی که در صبا هست نه شگفت اگر در منابع مصطلحات تصوّف نیز آن را همراه با دم روحانی و رحمانی تعریف کنند؛ مثلاً: صبا: نفحات رحمانی است که از جهت مشرق روحانیات می‌وزد، و انگیزه‌های باعث بر خیر. (عبدالرزاق کاشانی، اصطلاحات‌الصوفیه ۱۱۱، به ترجمه)

صبا در شعر پارسی، درست حالت و نقش یک انسان را دارد. طرف خطاب است. دایم پیام (معمولاً شوق و امید) می‌آورد و می‌برد. هوش و احساس و حساسیت دارد. گاهی هم پریشان‌گویی می‌کند، به‌ویژه آنگاه که از زلف آشفتهٔ یار حرف می‌زند. در موارد بسیار هم غمّاز و افشاگر رازهای مگوست، که معمولاً در این حالت با احتیاط با او برخورد می‌شود و شاعر می‌کوشد تا راز خود را از او پنهان کند، و این در حالی است که گاهی به عکس، به او چون محرمی امین و رازدار که پیام را جز به یار یا از یار

جز به عاشق نمی‌گوید نگریسته می‌شود. تمامی این صفاتِ گاه متضاد را هم می‌توان به حساب خصلت آدموار او گذارد، که گاه چنین و گاه چنان است. از همین‌روست که گاهی شاعر از سر شب تا صبح با او چونان یک آدم گفتگو و جدل و محاجّه می‌کند. البته، به‌رغم آن غمّازیِ گاه و بیگاه، اغلب همدل و همراه شاعر است، از جمله در سرگردانی و بیحاصلی و حرمان از وصال یار.

سنجشی میان غزل خواجه و شیخ می‌تواند گویای اهمیت فراوان صبا در حافظ باشد. حافظ در مجموع در غزل خود ۱۰۵ بار صبا را ذکر کرده است و سعدی تنها ۴۰ بار، به‌ویژه که غزلهای سعدی بیش از خواجه (۷۹۶ غزل، مطابق طبع فروغی) است، و این نشان از برتری بی‌گفتگوی نقش و اهمیت صبا در شعر خواجه دارد.

زلف و تاب زلف: نماد زلف و مشابهات آن چون موی، گیسو، جعد، طرّه، گُله، گُلاله و غیره دربردارندهٔ رازناکترین عوالم و باریکترین و دیریاب‌ترین مفاهیم در شعر عارفانهٔ پارسی است. در این باره می‌توان به اندازهٔ کتابی سخن گفت، لیکن من به آنچه بتواند اندکی از معنی و ظرافت فراوان بیت را بازگوید بسنده می‌کنم. واژه‌های یاد شده و همانندهایشان در عین اشتراک با یکدیگر در یک حوزهٔ مفهومی، به اعتبارهای خاصی از هم تفاوت و افتراق می‌پذیرند، مثلاً اگر در تصویر زلف و گیسوی دراز، بیشتر اعتبار درازی و طول و تفصیل و حتی پایان‌ناپذیری ماجرا در میان است، در جعد و طرّه آنچه بیشتر مبنای تصویرگری قرار می‌گیرد، پیچیدگی و فشردگی موجود در آن است. تاب زلف یا جعد (ضبط قزوینی)، چه از نظر پیچیدگی و چه تکان و حرکت و لغزانی، پدیدآورندهٔ حالات و مفاهیم فراوان و ظریفی است که خود تنها گوشه‌ای از عوالم رازناک موی را به تماشا و در معرض تأمل می‌گذارد. موی دلدار، از هرگونه که باشد، به‌طور کلی حاوی صفات و اعتبارها و مفاهیمی است همچون کثرت و تکثّر، تیرگی و ابهام، خیال‌انگیزی، و گاه به تبع آن شک، سرگشتگی و حتی خوف و خطراتی که به همراه می‌آورد؛ و گاه به عکس، روح امید و تسلایی که از بوی خوش و پیام‌گونهٔ آن به دلداده می‌رسد، و نیز جنبهٔ هدایتگریِ همین عنصرِ ظاهراً تیره و ابهام‌انگیز، در تقابل با آن سرگشته‌سازی یا گمراه کنندگی (بدین دلیل که تارها یا تابهای مو سرانجام به روشنی رخسار یا به قول عرفا به وحدت و یقین راه می‌برد) و... همه و همه بیانگر آن است که بر گِرد این عنصر جادویی و مرموز چه دنیایی غریب و تأمل‌انگیز و در عین حال مالامال از ترس و تسلا، بیم و امید، شکنجه و لذت، گمراهی و رهیافتگی، و مهمتر از همه سرشار از حس و شهود زیبایی پدید

آمده است؛ تا بدان‌جا که از میان تمامی اجزای بدن که در بیان شاعرانه نهادینه و نمادینه شده، گذشته از دل، که خود مرکز و مَجلای همهٔ شگفتیها و مجمع تمامی احوال و عوالم محبت و معرفت است، هیچ‌کدام به اندازهٔ زلْف گستردگی مفهومی ندارد، ضمن این‌که امکانات آنها از جهت آفرینش این همه تصاویر گوناگون شاعرانه نیز به پای زلف و موی نمی‌رسد. تأملی در کاربردهای بی‌اندازه متنوع و در عین حال لطیف آن در شعر خواجه شاید بتواند تنها اندکی از این دنیای پر رمز و راز را بر ما مکشوف سازد. بیت شیرین مغربی (عارف همروزگار حافظ) بیانگر دشواریهای پایان‌ناپذیر زلف است:

دل شد اندر پیچ و تاب حلقهٔ گیسوش گم　　　پیچ و تاب حلقهٔ گیسوی او بی‌انتهاست
(دیوان ۶۷)

و امّا «تاب» زلف، که خون در دل عاشق می‌افکند، خود حکایتی دیگر و بُعدی خاص از ابعاد متعدد این مجمع اسرار است و همراه با ایهامها و تداعیهای مربوط به آن در غزل پارسی فراوان آمده است. تاب از سویی بیانگر پیچ و چین و شکن یا حالت حلقه گون یا دالبُرگونهٔ آن است، خواه آنگاه که از پسِ سر فرومی‌آویزد و خواه وقتی که به صورت جعد (موی پرپیچ و جمع، متراکم و کوتاه) و یا به شکل طره یا کاکل از پیشانی فروهِشته می‌شود. از سوی دیگر، این تاب با تاب و بیقراریی که در دل عاشق می‌اندازد ملازمه دارد. معنای دیگر، تابِ خود معشوق یعنی خشم، اعراض، اعتراض و رنجش اوست از این‌که کسی دست تعدی و تطاول به این مجموعهٔ رازآمیز دراز کند (هرچند زلف دلدار، خود آخرِ یا مظهر تطاول به جان دلداده است.) به یک معنی، در هر حال باید حریم حرمت معشوق و هر چیز او، از جمله زلف، را محترم داشت. گاه نیز زلف یار به سبب برتری بی‌گفتگو بر رقبایی چون بنفشه و سنبل، «تاب» یعنی خشم و حسد در دل آنها می‌اندازد. البته گاهی هم عاشق از جسارت همان رقیبان در حق گیسوی یار یا از حسادت باد صبا، که به آسانی با آن گیسو بازی می‌کند، در تاب و خشم می‌شود یا بر خود می‌پیچد، و یا از هر رقیب دیگری که راه در حریم دوست دارد برآشفته می‌شود. نمونه‌ای از حساسیتها در کار و بار زلف، که ممکن است در بیت لحاظ شده باشد این بیت خود خواجه است، که همهٔ این معانی را در بر دارد:

چو دست در سر زلفش زنم، به تاب رود　　　ور آشتی طلبم، با سر عتاب رود

در مورد تاب زلف، در تاب شدن، خون در دل یا جگر عاشق انداختن یا پیچ و تاب در دل هر کس و هر چیزی که دعوی برابری با آن کند انداختن، بد نیست به این

نمونه‌ها از دیگران نیز بنگریم:

سعدی:

از بوی تو در تاب شود آهوی مشکین گر باز کنند از شکن زلف تو تابی

(غ ۵۱۷)

(البته بیت حافظ بسیار ایهامی‌تر است، لیکن معنای چین و شکن و نیز در رنج افتادن و احساس حقارت کردن ـ اینجا در مورد آهو ـ در بیت سعدی نیز هست.)

همین معنای خون در دل یا جگر افتادن، همراه با «نافه» یا «ناف»:

سعدی:

چو ناف آهو خونم بسوخت در دل تنگ برفت در همه آفاق بوی مشکینم

(غ ۴۲۴)

خواجو:

گر برد باد صبا نکهت زلف تو به چین خون دل در جگر نافهٔ تاتار افتد

(دیوان ۶۹۲)

ابن یمین:

اندر جگرْ آتش فگند آهوی چین را بادی که بود نافه‌گشای سر زلفت

(دیوان ۱۶۹)

خود حافظ (یکی از چند مضمون او در این باره):

دردا، که از آن آهوی مشکین سیه‌چشم چون نافه بسی خون دلم در جگر افتاد

اکنون در تحلیل بیت به نکته‌ای می‌پردازم که گمان نمی‌کنم تاکنون مورد توجه قرار گرفته یا دست‌کم بیان شده باشد. زبان نمادهای بیت می‌گوید خواجه منظوری خاص از «تاب» دارد. یکی از بزرگترین مشکلات عرفان در ارتباط با مشاهده، حالات و جلوه‌های کاملاً متغیر معشوق و به تعبیری فرّار و گذرا بودن آنها از مشاهده‌گر است. عارف تا می‌آید به یکی بنگرد خود را نهان می‌کند. بدین‌سان هرگز نمی‌توان یک تجلی یا نمود ثابت را از او دید (هر لحظه به شکلی بت عیار برآمد...) در این بیت هم موضوع دریافت پیام (بو) از جانب دلدار یا همان مشاهدهٔ تجلیات او در میان است. می‌خواهم زلفی را که هر دم با وزش صبا بر تارهای آن، نما و نمودی تازه پیدا می‌کند که دیگر آن نمود قبلی نیست، به یک منشورِ گردان و دارای سطوح بی‌شمار مانند کنم که هر سطح آن گویای یک تجلی خاص است. آن نماد «تاب» بیانگر همین گردان بودن است که مشکل اصلی است. هر لحظه یک سطح از منشور جلو می‌آید و

این چرخش دایم تکرار می‌شود. به راستی در این حال چه می‌توان دید که بی‌درنگ تاب نخورد و از مشاهده نگریزد؟ آری، مفهوم آن «خون در دلها افتادن» همین است. می‌دانیم که عارفان بارها از مشکلی به نام تجلی و استتار دایم به زبانهای مختلف یاد کرده‌اند، و این همان چیزی است که گاه حتی «عارف» را هم در طمع خام می‌اندازد. (۱۰۷/۱) شیدا شدن شاعر در این بیت هم چیزی از مقولهٔ همان خون در دل افتادن است، و بیت باز به تجلّی مرتبط:

شیدا از آن شدم که نگارم چو ماه نو ابرو نمود و جلوه‌گری کرد و رو ببست

(نیز در مورد زلف و برخی پیچیدگیهایش، نک. ح ۲۰۵/۴، و ح ۳۱۲/۳.)

مُشکینِش (به کسر «نـ»): در پایان شرح این بیت و به دلیل نخستین مورد از الحاق ضمیر پیوستهٔ «ش» بد ندیدم برای آگاهی حافظ‌خوانان عرض کنم که قدما واجِ (یا: حرفِ) قبل از ضمیر مذکور را معمولاً به کسره تلفظ می‌کردند، که حافظ هم به‌نظر نمی‌رسد جز بدین قاعده عمل کرده باشد. مثل: کتابِش، قلمِش، پایِش، گفتِش، زدِش، گرفتمِش و غیره. البته این تنها در مورد «ش» جاری بود، و نه دیگر ضمایر پیوسته چون «م» و «ت». (در این باره بنگرید به مقاله‌ای به قلم این نگارنده: «سخنی در چگونگی خوانش قافیه، در الحاق به ضمیر و شناسهٔ پیوسته»، شاخه‌های شوق [،] یادگارنامهٔ بهاءالدین خرّمشاهی، ج ۲، تهران، نشر قطره و نشر شهاب، ۱۳۸۶، ص ۱۲۰۷ـ۱۲۲۴.)

۳. مَی: در جلد ۱ به تفصیل دربارهٔ باده و مستی سخن رفته است. (نک. زیر عنوان «از مستی‌اش رمزی بگو».) دربارهٔ باده خوردن یا نخوردن خواجه نیز. (نک. زیر عنوان «زحمتی از مردم نادان».) باده در این بیت بی‌تردید عرفانی و در بافت غزلی عارفانه است. (دربارهٔ نوع انگوری، نک. ۲۵/۷، بادهٔ بی‌خمار ۱۵۸/۸، و نکوهش شراب انگوری ۴۴۴/۳.)

سجّاده: معین تنها به ضمّ اول دارد ولی برخی فرهنگها به فتح و ضم، هردو: «بالفتح و تشدید جیم = مصلّیٰ (از صراح و مدار و بهار عجم و مؤید) و در سروری و کشف‌اللغات بالضم و بالفتح، و صاحب مزیل‌الاغلاط فقط بالضم نوشته.» (غیاث‌اللغات) در قداست آن، یحیی باخرزی: «سجاده، صوفی را حکم مسجد است. مادام که بر سجاده است همچنان است که در مسجد است و چون سجاده بیندازد [...] اول پای راست بر آنجا نهد، باز چپ را [...] و چون از سجاده بیرون آید اول پای چپ بیرون نهد.» (فصوص‌الآداب ۹۸) این همان ترتیبی است که در ورود به مسجد و خروج از آن باید

مرعی باشد. (همان ۹۶) سجاده را به می رنگین یا آلوده کردن، برگرفته از آیین ملامتی است لیکن مفهوم عرفانی آن نه چیزی چون ظاهر لفظ بلکه به معنای آمیختن زهد با عشق است، همچنان‌که در مورد خرقه یا دلق یا دستار به می آلودن (یا گلگون یا نمازی یا تطهیر کردن) و نظایر فراوان اینها در شعر شاعران عارف یا عرفانگرا قدم بـه قـدم دیده می‌شود و از تعابیر سخت رایج است؛ اختصاصی هم به شعر حـافظ یـا جـز او ندارد. البته توجه داشته باشیم که خرقه یا دلق یا پشمینه یا کلاً جامه به مـی آلودن یـا جامهٔ می‌آلود در مواردی از باب طنز و به معنای حقیقی در باب صوفیان یـا زاهـدان ریاکار نیز بدین عنوان که در زیر لباس و ظاهر مقدّس به فسق و فجور می‌پرداخته‌اند به کار می‌رفته، که کاملاً جدا از مفهوم عارفانهٔ آن است. حافظ و دیگر غزلسرایـان از هردو گونهٔ آن بارها بهره گرفته‌اند. عراقی، در بیش از یک سده پیش از حافظ، نـظیر سجاده به می رنگین کردن را بارها دارد، مثل:

بس زاهـد خـرقه‌پوش سـجاده‌نشین　　　کز عشق تو می بر سر سجاده بریخت

(کلیات ۳۰۶)

گفتنی است شعر، به‌ویژه غزل، از عصر سنایی (نیمهٔ دوم سدهٔ پنجم و اوایل ششم) با انواع و اقسام این تعابیر و مفاهیم خویگر بوده است. همچنین است تعابیری چون به صوفی یا زاهد باده خوراندن، او یا خرقهٔ وی را به میخانه یا خرابات بـردن و... کـه همگی در همان حدود معناییِ زهد را با عشق ترکیب کردن است، البته اگر قصد طنزی از آن دست که ذکر شد و افشای ریاکاران ظاهرالصلاح در میان نبوده باشد.

رنگین: می توان قایل به ایهامی در آن شد، یکی به معنای عادی یعنی رنگ زده شده و دیگر: مزین و آراسته و با رنگ و بو، همچنان‌که هر چیز آراسته و از جمله سفره‌های پر و پیمان را «رنگین» می‌خوانند. این معنی از آن روی است که سجاده به می رنگین کردن به فرمودهٔ کسی چون پیر مغان قطعاً در نظر شاعر مایهٔ مباهات نیز هست، یعنی این باده است که به سجاده جلا می‌بخشد.

پیر: نک. ح ۱۰/۱.

مغان: بنونیست، «مغ» را از ریشـهٔ magu و maga مـی‌دانـد. در کـتیبهٔ داریـوش در بیستون بارها به صورت mogu آمده، و همین واژه به mage و مجوس تبدیل یافته است. (معین، برهان، ح «مغ»)

پیر مغان: در جلد ۱ به تفصیل دربارهٔ چگونگی پیدایـی، دگـرگونیهای مـعنایی و اشتراکها و افتراقهای شعر حافظ با دیگر متون بحث شده است. (نک. ۵۳۵ـ۵۴۲.) در

اینجا فقط این را تکرار می‌کنم که این پیر در حافظ گمان نمی‌رود که مدلولی واقعی داشته یعنی در اشاره به شخصی معین باشد بلکه پیری است درونی، ذهنی یا خیالی، آرمانی یا به قول امروزیان: اسطوره‌ای. پیر مغان حافظ اگرچه جامع جمیع صفاتی است که به شرح گفته‌ام امّا آن را در حافظ به گمانم بیشتر باید یک نماد شاعرانه (همراه با برداشتهای رایج در شعر عارفانه و قلندرانه) انگاشت. یکچنین پیر آرمانی و دارای تمامی فضایل و مکارم اخلاقی، و نیز افسون و جذابیتی فرّه‌مندانه (کاریزماتیک) با چهره‌ای زیبا، سپیدمو و نورانی، حرکات و سکناتی در اوج متانت، با لبخنده‌ای آرام و گشاده‌رویانه، و شکیب و بردباریی که آیین و اخلاق سرشتی او و به وی آموخته، با شناختی که از جایگاه هر چیز و هر کس و توان و ظرفیت هر فرد دارد و کارها را از حد بایسته و معتدل در نمی‌گذراند، باید هم فرمانش روان باشد و شاعر به یک اشارت او به سر بدود. خیر و صلاح، حسب او راست؛ رموز راه نیز چون کف دستان چروکیده و نوازنده‌اش بر او روشن. پس حتی اگر فرمود سجاده یا دیگر نشانه‌های صلاح و قداستِ ظاهر را به باده بیامیز، درنگ جایز نیست، همچنان‌که اگر به حفظ و کتمان هر رازی اشارت کرد یا حکمی در ماجراکردن‌های صوفیان با یکدگر داد، فراتر رفتن از آن نمی‌شاید. این پیر در بیانی ساده می‌تواند نمودی انسانواره از دل پاک و پیراسته و راستکردار شخص نیز باشد؛ و مگر آنگاه که از «پیران جاهل» و «شیخان گمراهِ» روزگار خویش امید می‌بُری، آنگاه که چشمان پرسان تو در برانداز کردن درون خانقاهها و صوامع، حتی به یک پیر حق‌بینِ خدای‌دان باز نمی‌خورد، آیا چیزی شگفت‌انگیز است دل، همین دل صافی و صادق، را قاضی و حَکَم کردن و به فرمانش گردن نهادن؟ آن هم نه هر دلی، بلکه دلی آزموده، آبدیده و کارکشته در عشق؛ بنگریم:

عرضه کردم دو جهان بر دل کارافتاده ... بجز از عشق تو باقی همه فانی دانست

و در این شعر، اندکی از ویژگیهای این دل سخن می‌گوید، از کیاست و تدبیر و...:

مسلمانان، مرا وقتی دلی بود ... که با وی گفتمی گر مشکلی بود
به گردابی چو می‌افتادم از غم ... به تدبیرش امید ساحلی بود
دلی همدرد و یاری مصلحت‌بین ... که استظهار هر اهل دلی بود

و در اشعار دیگرش هم بسیار از دل خود چیز می‌پرسد و راه و داوری می‌جوید. البته همه‌جا نمی‌توان این معادله را میان پیر مغان و دل در شعر او برقرار کرد زیرا در موارد متعددی هم تجسم او به صورت شخصی عینی است (اگرچه باز مابِإزای بیرونی ندارد.)

سالک: حافظ آن را به دو معنی به کار برده است: یکی به معنای متعارف، یعنی کسی که به نیروی حال (و نه نیروی علم) به سلوک منازل مشغول است و هنوز منتهی یا واصِل نشده‌است:

تشویش وقت پیر مغان می‌دهند باز　　　این سالکان نگر که چه با پیر می‌کنند

دیگر به معنای پیر، مراد، منتهی و واصل، از جمله «عارف سالک»:

سرّ خدا، که عارف سالک به کس نگفت　　　در حیرتم که باده‌فروش از کجا شنید؟

و «پیر سالک»:

چو پیر سالک عشقت به می حواله کند　　　بنوش و منتظر رحمت خدا می‌باش

که در بیت مورد بحث دقیقاً به همین معناست، و هرگونه معنای دیگری از شمار شقّ اول غلط است؛ مثلاً این‌که سالک را به مخاطب مبتدی برگردانند و بگویند: تو (سالک مبتدی) نباید از رسوم منزلها بی‌خبر باشی، پس به فرمودهٔ پیر مغان عمل کن. در متون ادب و عرفان نیز سالک بسیار به معنای پیر، واصل و منتهی آمده است؛ به بیتی از سنایی بسنده می‌شود:

پیر باید که راهبر باشد　　　سالکی چست و دیده‌ور باشد

(مثنویهای حکیم سنایی ۶۴)

(در مورد معنای سالک آغازگر یا کسی که به هر حال به مقصد نرسیده است، نک. ح ۷۲/۲، و دربارهٔ پیر، نک. ح ۱۰/۱.)

منزل: نزدیک به معنای «مَقام» ولی با آن متفاوت است، اگرچه به‌نظر می‌رسد حافظ در این بیت آن را به همان معنای مقام به کار برده باشد، که مرحله‌ای ثابت از مراحل سلوک است. (در مورد آن، نک. ح ۷/۲.) خواجه عبدالله انصاری، در فرق میان منزل و مقام: «آن قرب [قرب حق ـ م] آنجا که برگذرند وی را منزل است، و آنجا که وی را بازدارند آن مقام است، همچون فرشتگان را دُر آسمانها.» (صد میدان ۱۶؛ ضمناً «بازدارند» یعنی می‌ایستانند و به‌طور ثابت قرار می‌دهند، و نه به معنایی چون جلوگیری یا ممانعت کردن.) زنده‌یاد، استاد فروزانفر، نیز بر همین قول‌اند: «فرق منزل با مقام از آنجاست که اگر سالک از مرتبه‌ای درگذرد آن مرتبه نسبت بدو منزل است، و اگر در آن متوقف شود و به مرتبه‌ای دیگر سیر نکند آن مرتبه نسبت بدو مقام است، و آن را موقف نیز گویند.» (شرح مثنوی ۲، ۵۳۵)

۴. من، آنگاه که در قرب یا وصل یار هستم، عیشم و دولت وصلم بادوام نیست، زیرا هردم عاملی آشوبنده و نامساعد، همچون جرس یا درای، به کاروانیانی که در

منازل و رباطهای میان راه در حال خوشِ راحت و استراحت‌اند بانگ می‌زند که: زمان عیش به سر آمد، برخیزید و با بستن بارها بر شتران رهسپار راه و دشواریهای آن شوید. (خواهید دید که این معنی با آنچه از برخی منابع نقل می‌کنم یکسره متفاوت است.) توجه داشته باشیم که «منزل» در این بیت، نمادی شاعرانه است و متفاوت با آن معنای مصطلح صوفیه، که در بیت قبل آمده و بازگفته‌ام. می‌توان گفت که منزل در بیت حاضر از مقولهٔ احوالی است که شاعر به زبان عواطف خود بیان می‌دارد و از این‌که به ضرورتِ زندگی کردن در این جهان، یعنی دنیای کثرات یا دارِ تزاحم، ناگزیر از خروج از آن است، به کمک نمادهای شاعرانهٔ خاص خود شکوه می‌کند. ممکن است شاعر در اینجا به چیزی چون فرّار و گذرا بودن هر حال یا وقت نیز ناظر بوده باشد، یعنی چیزی از مقولهٔ سخن جنید بغدادی: «الاحوالُ کَالبُروق...» یا به قول سعدی: بگفت: احوال ما برق جهان است... (نک. ح ۷/۲.) و اما نمونه‌ای از تفاسیر متفاوتی که در شروح عرفانی و یا اصطلاحنامه‌های تصوف برای این بیت ذکر می‌شود از مودود لاری است که «امن عیش در منزل جانان» را به خطاب «اِرجِعی اِلیٰ ربِّکِ» (فجر ۲۸) و لخت دوم را به «ما تَدری نفْسٌ بِایِّ اَرضٍ تَموت» (لقمان ۳۴) مربوط می‌داند و می‌گوید: «پس هرگاه که معنای این آیت بر عارف جلوه کند، ابهام این وعده، لقای او را به تعلق شوق و اشتیاق و حال اندازد، پس برای عارف درک آن دشوار گردد و در این هنگام، خود نوعی از قهرْ وجود پیدا می‌کند، چنان‌که حافظ معنای تجلّی جرس به معنای ثانی، که مذکور شد، در این بیت بازنموده...» (ترجمه و شرح اصطلاحات‌الصوفیهٔ عبدالرزاق کاشانی ۸۰) این خود نمونه‌ای یا مشتی از خرواری است از شروح اغلب قالبی صوفیانه، که صاحبانشان می‌کوشند تا لطیف‌ترین و شاعرانه‌ترین تعابیر شعر نمادگرای خواجه را بر وفق مصطلحات و مفاهیم سنتی و کلیشه‌گونهٔ تصوف، تفسیر و آنها را با قوالب معهود و ثابت ذهنی خود منطبق کنند. پیداست در این میان آنچه از کف می‌رود زبان حال و عواطف شاعر و بار خیال‌انگیزی و عناصر زیباشناختی آن است. این نگارنده در جلد ۱ بحثی مشروح دربارهٔ این‌گونه منابع، شیوه‌ها و عطا و لقای کارشان کرده است. (نک. ۵۴۲ـ ۵۶۱.) خواهیم دید که نماد «جرس» را هم بدین نمط شرح کرده‌اند.

جانان: (جان + «ان» نسبت)؛ جانان: «صفت قیّومی را گویند که قیام جمله موجودات به اوست.» (رشف‌الالحاظ ۹۱) در اینجا هم مؤلف اصطلاحنامهٔ تصوف (الفتی تبریزی)، به همان زبان و بر همان هنجار، صفت «قیوم» را ذکر می‌کند، که اگر

هم نمی‌کرد ما این جانان را می‌شناختیم: همان دلدار شیرین دلاویز، یار و دوست و محبوب همیشگی، جان جهان و...

امن: مقابل بیم و خوف است، و صفت آن آمِن، اَمِن، و اَمین، همچنان که در قرآن آمده است: و هٰذَا ٱلبَلَدِ ٱلاَمین [تین ۳ـ م] یعنی در امان. (لسان‌العرب)

عیش: پیداست به روحانی‌ترین و معنوی‌ترین معنای واژه است. (برای توضیح واژه و انواع آن در شعر خواجه، نک.ح ۵/۱۰.)

امن عیش: احتمال می‌رود که برگرفته از این مثل باشد: العدلُ اَقویٰ جَیشٍ وَ الاَمنُ اَهنیٰ عیشٍ. (نقل از راحة‌الصدور ۶۹) (دادگری بنیروترین لشکر است و امن، گواراترین گذران.)

جرس: همچنان که در شرح بیت ذکر شد و از لحن شاعر برمی‌آید، نمادی است حاکی از هرگونه عامل نادلخواه و موجب تفرقهٔ خاطر و انصراف از هدف اقصیٰ (دیدار یا به سر بردن با دوست) یعنی بازدارنده از وصل و وصول. البته جرس مفهوم دیگری نیز، که شارح اصطلاحات‌الصوفیه ذکر کرده و ما هم نقل کرده‌ایم، دارد که، به عکس معنای مذکور، عامل تنبّه سالک و هدایتگر او به مقصد دلخواه است، و قضا را حافظ نیز آن را در این بیت به کار برده است:

کس ندانست که منزلگه معشوق کجاست — این قدر هست که بانگ جرسی می‌آید

(نک.ح ۲۳۵/۵.)

۵. شب: در شعر قدیم پارسی نیز نمادی است با مفاهیم متغیر و متنوع، که به‌ویژه در غزل عارفانه و از حدود سنایی به این سو از نظر ابعاد معرفتی و عرفانی تقریباً همان‌قدر وسعت دایرهٔ کاربرد و اهمیت از جهت بیان عوالم دل و درون دارد که به‌عنوان نمادی سیاسی و اجتماعی در شعر نمادگرای نیما و شاعران بعدی. در غزل عرفانی یا عرفانگرا مفهوم نماد «شب»، گستره‌ای وسیع را از لطیفترین و دلپذیرترین لحظات عشق و اشراق تا خوفناکترین و خطرزاترین حالات در بر می‌گیرد، در هر شعر به گونه‌ای. در این سخن خواجه نیز میان شبی این‌سان سهمگین، که همراه با دیگر نمادهای نزدیک به آن (موجهای سرکش و رعب‌انگیز، گردابی که شخصْ خود را هر لحظه در آن غرقه‌تر می‌یابد و دستی هم نیست که دست نومید او را، که از درون لُجّه‌های کف‌آلود بیرون شده است، بگیرد، و از دیگر سو بیدردان یا نازپروردان تنعم، که سبکبالانه و سبکسارانه بر این غرقه تسخر می‌زنند) با آن شب قدر، شب نورباران، شبی که دریچه‌های نیازطلبی از آسمان چونان دل شخص گشاده است، شبی که،

به گونه‌ای خلاف‌آمدِ عادت، آب حیات درون ظلمت جاری است، زمین تا آسمان تفاوت دارد. عوالم معرفت، هم آن را دارد و هم این را. آن «سبکباران ساحلها» هم نمادی است که می‌توان آن را با نماد آن آدمها که در شعر مشهور «آی آدمها» به گفتهٔ شاعر «روی ساحل آرام در کار تماشا»یند (البته در بُعد معرفتی، و نه اجتماعی، چنان‌که در شعر نیما می‌بینیم) سنجید. این نماد هم در شعر خواجه تمامی افراد و افواج را، از جاهلان و برکناران از تفکّر و معرفت گرفته تا بیدردان تحقیرکنندهٔ علم و عرفان و فرزانگی، حکمای غرّه به عقل نظری، فریفتگان عقل عملی با اغراض معهود و محدود آن و...، در بر می‌گیرد. (معنای دیگر «سبکبار»: انسان وارسته از تعلقات و ثقل و وِزر این جهان؛ نک. ح ۴۴/۶.) شبی که شاعر می‌گوید، قابل قیاس با این بیت اوست:

در این شب سیاهم، گم گشت راه مقصود　　　از گوشه‌ای برون آی، ای کوکب هدایت

محتمل می‌دانم که خواجه از نظر بیانی از این آیه تأثیر پذیرفته باشد: او کَظُلُماتٍ فی بحرِ لُجِّیٍّ یَغشاهُ موجٌ مِن فَوقِهِ موجٌ مِن فَوقِهِ سَحابٌ ظُلُماتٌ بَعضُها فَوقَ بعضٍ... الآیة (نور ۴۰) (یا چون تاریکیهایی است در دریایی ژرف، که موجی فرا موجی، بر فراز آن ابری آن را فرو می‌پوشاند، تاریکیهایی است پشت بر پشت...)

مولانا:

درین دریا و تاریکی و صد موج　　　تو اندر کشتی پربار چونی؟
(کلیات ۶، ۳۵)

سعدی، با بیانی بس ساده‌تر:

از غرقهٔ ما خبر ندارد　　　آسوده که بر کنار دریاست
(غ ۴۴)

(دربارهٔ مشکلات و خوف و خطرهای عشق، نک. ح ۴۴۷/۵.)

۶. خودکامی: به گمان من بیشتر گره و گرانهٔ بیت در معنای آن و چگونگی تلقی از آن است. یک معنای آن (البته سطحی‌ترین) این است که آن را کاملاً منفی بینگاریم، و در این صورت «بدنامی» هم قهراً منفی خواهد بود. ختمی لاهوری تفسیری بر همین مبنا از بیت می‌کند که در شعر نافهمی‌اش کمترین جای تردیدی باقی نمی‌گذارد. این را تنها از آن روی نقل می‌کنم که نوعاً نظر عدّهٔ بسیاری است: «خودکامی عبارت از آن کارهاست که کسی به مصلحت نفس ناقص خود، که شَمّه‌ای امانت در مشام مزکوم آن شوم نرسیده، بکند و کارهایی که به مصلحت چنین مشیر بی‌تدبیر کرده شود به غیر از

بدنامی و ندامت و پشیمانی فایده نبخشد... تا آخر.» (شرح عرفانی غزلهای حافظ ۱، ۱۳) حسینعلی هروی هم در همین راه می‌پوید: «یعنی به جای این‌که رسوم متعارف جامعه را رعایت کنم خودسرانه به دنبال تمنیات دل رفتم و این سبب بدنامی من گردید؛ و اکنون مردم گروه‌گروه از این بدنامی سخن می‌گویند. چنین است که این راز پنهان نخواهد ماند.» (شرح غزلهای حافظ ۱، ۵) با توجه به صورت ظاهر بیت شاید نتوان ایرادی بر این برداشت گرفت، اما به گمان این بنده، مربوط کردن بیتی ژرف و عارفانه با مایهٔ نیرومند ملامی به «رسوم متعارف جامعه» به اصطلاح دم‌دستی‌ترین معنی و در حکم بسنده کردن به پایاب‌ترین وجه آن است. این در حالی است که نه آن «خودکامی» امری یکسره منفی است، و نه این «بدنامیِ» حاصل از آن مفهومی کاملاً نامطلوب، مگر آن‌که این همه ستایش خواجه را از بدنامی و طرد ننگ و نام به شیوهٔ زمرهٔ اهل ملامت لحاظ نکنیم. خودکامی در اینجا چیزی است در شمار بی‌پروایی و نزدیک به جنون عشق، که البته بی‌ریایی و صداقت در بیان حلاج‌وار مافی‌الضمیر را نیز متضمن است. نظامی صفت «خودکام» را چون بدلی از مجنون و دیوانه به کار می‌برد (از زبان پدر لیلی به پدر مجنون در ردّ زن‌خواست برای پسر):

فرزند تو هست گرچه بِدرام — فرخ نبود چو هست خودکام
دیوانگیی همی نماید — دیوانه حریف ما نشاید
(لیلی و مجنون ۷۲)

مگر جنون و بی‌پروایی در غزل چیز بدی است؟ سنایی «خودکام» را به معنای بی‌پروا و لاقید به کار برده و به آن نیز بالیده است، که در اشعار ملامی بسیار رایج هم هست:

من آن رهبان خودنامم، من آن قلّاش خودکامم
که دستوری بود ابلیس را کردار من هر شب
برهنه پا و سر زانم که دایم در خراباتم
همی باشد گرو هم کفش و هم دستار من هر شب
(دیوان ۸۰۲-۸۰۳)

و مباهاتی آشکارتر از آن:

خویشتن را گر همی بایدْت کام — چون سنایی مفلس و خودکام کن
(همان ۹۸۱)

و اما من، در عین این‌که معانی رایجی از همان دست را نفی نمی‌کنم (و نمی‌توان

هم کرد) یک معنای محتمل دیگر را، با توجه به فراوانی ایهام در سطح کل بیت یا مصراع در شعر خواجه، پیشنهاد می‌کنم: اگرچه در لخت نخست از خودکامی و بدنامی حاصل از آن حرف می‌زند، لیکن در لخت دوم، آن را استدراک می‌کند و می‌گوید: این بی‌پروایی و افشای راز، خود امری ناگزیر است، زیرا به دلیل قدرت فائقهٔ عشق و به مصداق مثل مشهور «مشک غمّاز است، نتواند نهفتن بوی را» (سعدی، غ ۲۲) سرانجام آن راز مشک‌آسا، که همهٔ محفلهای جهان بر گِرد آن برپا می‌شود (راز عشق به حق) خود به بیرون رخنه می‌کند و هیچ‌گونه تحذّر و تحفّظی هم جلوگیر آن نخواهد بود. پس من اگر نمی‌توانم خوددار باشم نه به دست من است، و نه در حقیقتْ گناه من، چرا که سرچشمهٔ عشقْ نیرومند و افشا کننده است. در اشعار هم بارها از این جنبه سخن رفته است؛ مولانا:

آنجا که چو تو نگار باشد　　　سالوس و حفاظ عار باشد
(کلیات ۲، ۹۵)

و سلمان:

من پرده بر سراسر عشق تو می‌کشم　　　لیکن تو هتک پردهٔ اسرار می‌کنی
(دیوان ۳۰۱)

قطعاً توجه داریم که حافظ گاهی چیزی می‌گوید که منفی می‌نماید ولی بعد موضوع را به گونه‌ای استدراک و از آن دفاع می‌کند. مثلاً به گمان بنده در بیت معروف دربارهٔ حلاج (گفت: آن یار کز و...) گذشته از یک ضلع معنایی یعنی تأکید بر حفظ سر، ضلع دیگر بیانگر آن است که کسی که دار از او سربلند شده، اساساً گناهی به دلیلی که گفتیم مرتکب نشده است. (نک. ح ۱۳۶/۶.) می‌دانیم که عارفان، همچون جنید و شبلی، حلاج را در بیان اسرارْ خودکام و بی‌پروا دانسته‌اند. نیز آن بدنامی هم همان رسوایی عاشقان ملامت‌کش است، و این معنی بر مبنای ایده‌های ملامتیه. البته و در عین حال باید توجه داشت که همهٔ اینها به نوبهٔ خود منافی با ضرورت کیفر افشای سر و رافع مسؤولیت عاشق در نگهداشت اسرار نیست، و به قولی حضرت حق از سویی بنده را عاشق خود می‌کند یا می‌آفریند و خودْ او را وادار به برون ریختن راز می‌سازد، و از دیگر سو وی را به آن کیفر می‌دهد؛ به قول عراقی:

چو خود کردند راز خویشتن فاش　　　عراقی را چرا بدنام کردند؟

(گفتنی است که فعل جمع در اینجا در مقام مفرد است، چنان‌که حافظ هم گاهی دارد.)

سنایی می‌گوید: او (حق) خود مَی (عشق) به عاشق می‌خوراند و خود نیز مجازات می‌کند:

مَی سنایی را همو داد و همو زان پس به جرم　　سرنگون چون خوشه کرد و حد به چوب تاک زد

(دیوان ۸۵۳)

در هر حال، شاید بتوان خودکامی و بدنامی را به این موضوع نیز ربط داد که خواجه دست ارادت به هیچ پیر مشخصی نداده و در راه سلوک به قول خودش «به خویش اهتمام نموده» است. (۱۶۶/۷)

۷. چو آن دلخواه را دیدی، جهان بگذار و زان بگذر

حضور ـ غَیبت (یا: غیاب): در اصلْ دو اصطلاح تصوف است، و مهم نیز، اگرچه خواهیم دید که مدلول یا نحوهٔ کاربرد این دو در حافظ، همچون شماری دیگر، قدری متفاوت است. نخست لازم می‌دانم بر این نکته، همچون برخی دیگر از حافظ‌پژوهان، تأکید کنم: آنان که برای درک شعر حافظ، و اساساً هر شعر و غزلی بدین شیوه، در لابلای اصطلاحنامه‌ها می‌گردند به قول مولانا سوراخ دعا گم کرده‌اند. در جلد یکم بحثی در حدّ مجال دربارهٔ تفاوتهای آشکار و فراوان کاربردهای حافظ با مصطلحات سنتی تصوف (هرچند اصطلاحات و تعاریف خود صوفیه هم در مواردی شتّی و ناشی از برداشتهای شخصی و ذوقی ایشان است) داشته و نمونه‌هایی را ارائه کرده‌ام. (نک. ۵۵۲ـ۵۵۸.) همچنین در مورد همین حضور و غیبت، از آنجا که باز برخی شارحان حافظ به دامچالهٔ انطباق همین بیت با آن اصطلاحنامه‌ها افتاده‌اند، سالها پیش سخنی هرچند کوتاه در تفاوت برداشت حافظ از حضور و غیبت داشتم. (نک. یادداشتهای اینجانب دربارهٔ حافظ‌نامهٔ خرّمشاهی در مستدرک حافظ‌نامه مربوط به چاپ سوم، ص ۱۴۱۳ـ۱۴۱۴.) به بررسی موضوع بپردازیم.

تعاریفی که در منابع تصوّف برای «حضور» داده شده منطبق با آن چیزی است که حافظ در این بیت گفته و در دیگر ابیات نیز اراده کرده است، یعنی حضور و شهود در پیشگاه حق. (در مورد دیگر ابیات، نک. فرهنگ بسامدی منگینی یا صدیقیان، ذیل «حضور» برای رجوع به ابیات.) اما تعریف «غَیبت» با بیت حافظ همخوانی ندارد زیرا معمولاً آن را به غیبت و انصراف از هرآنچه جز خداست تعریف می‌کنند، در حالی که حافظ در هردو موردی که «غَیبت» به کار برده آن را به معنای انصراف از حق و پرداختن به غیر او آورده است. (ضمن این‌که در یک مورد هم «غِیبت» به کسر به معنای بدگویی پشت سر کسی گفته، که هردو فرهنگ یاد شده به غلط آن را در مدخل

«غَیبت» به فتح ضبط کرده‌اند.) تفاوت در این است که حافظ در این بیت گفته «از او» غایب مشو، و به همین‌سان در بیت دیگر غیبت «تو» آورده است، که درست در همان حکم است:

از دست غَیبت تو شکایت نمی‌کنم   تا نیست غَیبتی، نبود لذت حضور

پیداست آن شروحی که «غَیبت» را جز بدین معنی (یعنی مطابق با منابع تصوف) گرفته‌اند توجهی به دو ضمیر «او» و «تو» نکرده و بیت را بـه‌طور قـالبی بـر مـبنای اصطلاحات صوفیه شرح کرده‌اند. البته گفتنی است صوفیه در مورد غیبت به دو نوع مذموم و محمود قایل شده‌اند: «غیبتی مذموم در مقابلهٔ شهود حق [= حضور به حق ـ م]، و غیبتی محمود در مقابلهٔ شهود خلق». (مصباح‌الهدایـة ۱۴۲) به بیان ساده، غـیبتِ ناپسندیده، بازگشتن از حق و توجه به خلق و جهان است، و غیبت پسندیده عکس آن یعنی غفلت و انصراف از جهان و روی آوردن به حق. بنا بر این می‌توان «غایب شدن از او» را با غیبت از نوع مذموم انطباق داد، و به همین‌سان «غیبت تو» را در بیت دیگر. به برخی از تعاریف در منابع تصوّف بنگریم:

غَیبت: غیبت دل است از مشاهدهٔ خلق به سبب حضور و مشاهدهٔ حق، بدون تغییر ظاهر عبد. حضور: حاضر بودن قلب است بر آنچه از عیان او غایب است، بـه دلیـل صفای یقین. پس آن چیز چنان است که گویی نزد او حـاضر است، ولو از او غـایب باشد. (ابونصر سرّاج، اللمع فی التصوف ۴۱۶) «غیبت: غیبت دل است از دانستن آنچه همی رود از احوال خلق. پس غائب شود از حس به نفس خویش و غیر آن به واردی که اندرآید از یاد کردن ثوابی یا تفکر عِقابی [...] اما حضور: حاضری بود به حق، زیرا که او چون از خلق غایب بود به حق حاضر بود، بدان معنی که پندارد که حاضر است، و آن از غلبهٔ ذکر حق بود بر دل او. تا به دل با خدای حاضر باشد او با حق حاضر باشد برحسب غیبت او از خلق.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۰۹ ـ ۱۱۱) هجویری توضیحی گویا می‌دهد تا نپنداریم این‌دو عکس یکدیگر است: «الکلام فی الغَـیبةِ و الحـضور: ایـن عبارتهایی است که طردشان چون عکس بوَد اندر عین معنی مقصود، آنگـاه مـتضاد نماید و مستعمل است و متداول اندر میان اربـاب لسـان و اهـل مـعنی. پس مـراد از حضور، حضور دل بود به دلالت یقین تا حکم غیبی ورا چون حکم عـینی گـردد، و مراد از غیبت، غیبت دل بود از دون حق تا حدی که از خود غائب شود تا به غیبت خود از خود به خود نظاره نکند، و علامت این، اعراض بود از حکم رسوم، چنانک از حرامِ نبی معصوم باشد. پس غیبت از خود، حضور به حق آمد و حضور به حق، غـیبت از

خود.» (کشف‌المحجوب ۳۱۹) در تقدیم یکی از این دو بر دیگری نیز: «گروهی حضور را مقدّم دارند بر غیبت و گروهی غیبت را بر حضور، چنانک اندر سُکر و صَحو بیان کردیم اما صحو و سکر بر بقیت اوصاف نشان کند و غیبت و حضور بر فناءِ اوصاف. پس این اعزِّ آن بود اندر تحقیق، و آنانک غیبت را مقدّم دارند بر حضور، ابن‌عطاست و حسین بن منصور و ابوبکر شبلی و بُندار بن الحسین و ابوحمزهٔ بغدادی و سمنون‌المحبّ (رض).» (همان ۳۲۰) الفتی در اصطلاحنامه‌اش: «حضور: مقام وحدت را گویند که سالک را حاصل شود؛ غیبت: مقام اِثنینیت را گویند.» (رشف‌الالحاظ ۹۰) به همین‌سان از آن در منابع تصوّف بسیار سخن رفته است. (برای آگاهی بیشتر، نک. سهروردی، عوارف‌المعارف، ترجمهٔ عبدالمؤمن اصفهانی ۱۹۴؛ جرجانی، التعریفات ۱۶۹؛ عزالدین محمود کاشانی، مصباح‌الهدایة ۱۴۱ ـ ۱۴۲؛ و نیز تحقیق احمدعلی رجایی بخارایی، فرهنگ اشعار حافظ ۵۰۱ـ۵۰۸.)

در متون ادب پارسی، به‌ویژه در غزل و مثنوی، از حدود سدهٔ ششم به بعد، از حضور و غیبت به دلیل تناسب موضوعی با اغراض شاعرانه بسیار سخن گفته شده و مضامینی اغلب ژرف و لطیف پدید آمده است. در مثنوی «عشقنامهٔ» منسوب به سنایی حکایتی آمده است با آغاز:

در حکایت به نقل مشهور است   گرچه نزدیک عقل بس دور است

که وقتی مجنون را برای دیدار به پیش خیمهٔ لیلی آوردند در آنجا تا مدتی از آنچه بر او رفته بود خبر نداشت. پس آنگاه از این حالت مستی و بی‌خویشی به در آمد و سکر او بدل به جوش و هیجان شد. شاعر، حالت نخست را غیبت و دوم را حضور خوانده است. (مثنویهای حکیم سنایی ۳۰) در همان منظومه، حکایتی مشهور آمده است که:

عاشقی مست بود در بغداد   دادِ جان را ز جام حیرت داد

او هر شب به شنا عرض دجله را می‌برید تا به دیدار دلدار در محلهٔ کرخ بغداد برسد. قضا را یک شب متوجه خالی بر گونهٔ یار شد و از آن پرسید. یار گفت این خال مرا مادرزاد است لیکن تو پیشتر چنان مست عشق بودی که آن را نمی‌دیدی. حال که چنین شده است دیگر به نزد من میا. نشنید و باز چون دیگر شبها به آب زد و بر اثر سرما جان باخت. در اینجا نیز حال عاشق تا آن هنگام که خال را ندیده بود به غیبت و پس از آن به حضور تعبیر شده است. (همان ۴۳ ـ ۴۶) ملاحظه می‌کنید که تعبیری است متفاوت با تعریف پیشگفته. و اما عطار کفر را عدم حضور می‌داند:

دانی تو که سرّ کافری چیست؟   آن دم که همی نه در حضور است

(دیوان ۱۳۳)

عماد فقیه، معاصر حافظ، به‌نظر می‌رسد بر وفق مصطلحات و تعریفات صوفیه، بیخودی را به معنایی معادل غیبت آورده است و حضور را به معنای هشیاری و در حالت صحو به حضرت حق متوجه بودن:

از بی‌خودی عنان ادب می‌رود ز دست　　　سهو نماز دلشده از بی‌حضوری است

(دیوان ۷۲)

و به همین‌سان مراد او از لخت نخست، مثل مشهور است: بینَ الأحباب، تَسْقُطُ الآداب. دیگر معاصر حافظ، ناصر بخارایی، هم مطابق با عرف اصطلاح می‌گوید:

بسیار مـی، کـه مـن از خـویشتن پـریشانم　　　مرا ز خویش چو غیبت فتد، حضور من است

(دیوان ۱۹۱)

که می‌بینیم از غیبت از خویش یعنی همان بیخودی سخن می‌گوید، و نه چون حافظ از «غایب شدن از حق».

در هر حال، چنان‌که در دیگر موارد هم خواهیم دید، خرق اصطلاحات صوفیه در شعر حافظ آنچنان چشمگیر است که من گمان مـی‌کنم ایـن کـار را بـه عـلم و عـمد می‌کرده است.



برخی از شاعران، دفتر شعرشان را چنان می‌آغازند که تا پایان بر آن‌اند و مهمترین پیام سخنشان است: فردوسی با خستویی به هستی پروردگار و یکسو نهادن یـاوه و بیغاره و پیروی از دانش و خِرد و داد؛ شاعری بدبین و غمزده و مغرور چون خاقانی در تحفة‌العراقین با نظارهٔ حُقه و مهره‌بازی افلاک و زمین، و آرزوی این‌که «از چرخ زدن بیفتد افلاک»؛ و مولانا در مثنوی با نالهٔ یک نی در هوای بازگشت به نیستان خـویش. حافظ اگرچه خود دیوان خویش را نساخت، امّا آن گروه بزرگ ادب و هنر که بدین کار ایستاد، گذشته از تلاش شگرف، بی‌اندازه خوش‌ذوق بود، زیرا شـعری را بـر تـارک دیوانِ گِردآوردهٔ خود نشاند که اگر خود خواجه هم سازندهٔ دیوان خویش بود به گمان بنده جز آن را برای کتیبهٔ آن برنمی‌گزید. آیا «آیتی بهتر از این می‌خواهید» که گلبانگ صلای ساقی با سه حرف ندای پیاپی، او را به آوردن می، ایـن مـهمترین نـماد شـعر خواجه، فرابخواند؟ یا چند تا از مهمترین پیامهای کل اشعار او را یکجا در بر داشـته باشد؟ یا عشق، یعنی جوهره و سرشت این شعر، را همراه با بزرگترین دشواریهای آن در نخستین گام به مخاطب عرضه دارد؟

و اما ساختار غزل (که در جلد ۱ در بحث از ساختار غزلهای خواجه آن را به‌عنوان الگوی یکم مطرح کردم) از الگویی پیروی می‌کند که اصل اندیشه یا تز شاعر در مطلع قرار می‌گیرد و ابیات دیگر در حکم شرح و گسترش موضوع است. البته مطابق این الگو تقدّم و تأخّر ابیات دوم به بعد چندان مطرح نیست و مطابق ژرف‌ساخت دَوری یا دایره‌ای می‌توانند پس و پیش شوند، اگرچه بیت ۲ با مطلعْ پیوندی بیشتر از پیوند دیگر ابیات با همدیگر دارد (هرچند این‌دو موقوف‌المعنی نیستند)، از جمله، واژهٔ «آخر» در آن وابسته به «اول» در مطلع است. به‌نظر این نگارنده، بیت یکم حاوی بیان کلیِ مشکلات و آلام عظیم عشق است، که البته گشایش و درمان انجامین آنها هم چیزی جز باده نیست، اما ابیات بعدی به منزلهٔ فهرست بزرگترینِ این دشواریها، رازناکیها و بیمهای عشق است و هرکدام جلوه‌ای یا جنبه‌ای ویژه از آنچه طریق معرفت عاشقانه‌اش می‌توان خواند و یا پیچ و خمی از گردنه‌ای یا خرسنگی از گریوه‌ای به‌نام عرفان، البته عرفانی به شاعرانه‌ترین شکل و شمایل ممکن. شرح دقیق دشواریها رفت ولی برای اثبات بیشتر موضوع، باز فهرست‌وار برمی‌شمارم: ب ۲: کلاف سردرگم تغییر دمادم جلوه‌های یار؛ ب ۳: دگرگون کردن مسیر از زهد دیرینه به عشق و سرمستی؛ ب ۴: مجال آسودگی نیافتن در جنب و جوار یار؛ ب ۵: عوالم هول‌انگیز راه عشق؛ ب ۶: تبعات بی‌پروایی در راه سلوک؛ ب ۷: حضور یا غفلتی که خود محور بینش عارفانه است. اگر کسانی موافق با این دیدگاه ساختاری به این شعر نباشند، می‌توان از آنان پرسید: اگر به شما می‌گفتند بزرگترین مشکلات عشق را بشمارید، آیا جز اینها را یاد می‌کردید؟ از همین‌جا چگونگی نگاه نگارنده به سروده‌های خواجه، و اختلاف نظر او با آنان که هر شعر او را مجموعه‌ای از ابیات جدا از هم، بدون برخورداری از وحدت و انسجام یا به تعبیر دیگر: بدون طراحی دقیق (و لابد به شیوهٔ هرچه پیش آید خوش آید، و یا در نهایتْ چند مضمون متنوع را صِرفاً بر مبنای اشتراکِ کلیِ موضوع در کنار هم قرار دادن) می‌دانند آغاز می‌شود. پیداست سرانجام، داوری بر خوانندگان این دفتر خواهد بود.

شعر از نظر بیانی، گذشته از این‌که چند نماد محوری یا به هر حال مهم این‌گونه شعر را در بر دارد، از تصاویری گویا (جز دو بیت آخر، که بیشتر حول مفاهیم تجریدی است) برخوردار است. دربارهٔ کلیت شیوهٔ تصویرگری حافظ، دیدگاه محتمل او در این باب و فرق آن مثلاً با مولانای شمس، در جلد ۱ بحثی تحلیلی داشته‌ام. (نک. زیر عنوان «گوی بیان توان زد».) در این غزل گوشه‌هایی از قریحهٔ او را

در رعایت تناسب میان محتوی و شکل می‌بینیم. برای نمونه، در کار تصویر و تجسیم، از مناسبترین بنمایه (موتیف) برای محتوای مورد نظر سود جسته است: در بیت نخست در بیان امری درونی به‌نام عشق و مواجید آن از بنمایهٔ ذوقی (چشایی)، در بیت ۲ در خصوص آرزوها و شوق خویش برای دریافت نشانه‌ها و پیامهای روحانی از سوی یار از بنمایهٔ شمّی، در بیت ۳ برای بیان تغییر مشی و مرام به صورتی آشکار و عینی از بنمایهٔ بصریِ رنگ و رنگ‌زنی، در بیت ۴ برای عامل آشفته‌سازندهٔ وقت و حالِ خوش از بنمایهٔ سمعی و جرس که دارای طنین بلند و صوت مقطّع است، و بالاخره برای تجسیم بیشترین هول و هراسهای درونی از آمیزه‌ای از بنمایه‌های بصری (شب، دریا، ساحل و آدمها) و لمسی (فروشدن در گرداب و زیر امواج)، همگی ترسناک، بهره می‌گیرد؛ آن هم با چنین تنوّعی، که خود نشان از هر پنج حس دارد و موجب جذابیت بیشتر شعر برای مخاطب است؛ ضمن این‌که پویایی و دگرگونی و از حالی و رنگی به حال و رنگ دیگر شدن در تمامی تصاویر با قوت تمام وجود دارد، همچون دور گرداندن باده، تکان و تموّج گیسو، تغییر تند رنگ، بانگ جرس و بستن بار و غرقگی، همه و همه متناسب با محتوایی است که بر گِرد سیر و حرکت و دگرگونی امور و احوال جریان می‌یابد.

۲

۱ صلاحِ کار کجا و من خراب کجا؟
ببین تفاوت ره کز کجاست تا بکجا

۲ چه نسبت است به رندی، صلاح و تقوی را؟
سماع وعظ کجا، نغمهٔ رَباب کجا؟

۳ دلم ز صومعه بگرفت و خرقهٔ سالوس
کجاست دَیر مغان و شراب ناب کجا؟

۴ بشد ـ که یاد خوشش باد ـ روزگار وصال
خود آن کرشمه کجا رفت و آن عِتاب کجا؟

۵ ز روی دوست، دل دشمنان چه دریابد؟
چراغ مرده کجا، شمع آفتاب کجا؟

۶ مبین به سیب زنخدان، که چاه در راه است
کجا همی روی، ای دل، بدین شتاب، کجا؟

۷ چو کحل بینش ما خاک آستان شماست
کجا رویم، بفرما، ازین جَناب، کجا؟

۸ قرار و خواب ز حافظ طمع مدار، ای دوست
قرار چیست؟ صبوری کدام؟ خواب کجا؟

۱. صَلاح: در عربی مصدر ثلاثی مجرد، و در پارسی اسم است به معنای نیکی، نیکویی؛ نیکوکاری، مقابل فَساد؛ نیز شایستگی، سزاواری، اهلیت. (معین) صلاح در سنت غزلسرایی پارسی به‌طور معمول مورد مخالفت، طعن، طنز و تمسخر بوده است، درست همچون همگنان آن یعنی زهد، وعظ، نصیحت، سلامت، سلامت‌طلبی (البته نه آنچه در طبع قزوینی، غ ۳۱۹ ب ۹ آمده: صبح‌خیزی و سلامت‌طلبی چون حافظ...)، مصلحت‌بینی، پارسایی، تدبیر، علم، عقل، هشیاری، عافیت و عافیت‌اندیشی، توبه، تقوی (بیت ۲) و به عکس، هرچه در مقابل اینها قرار دارد (البته نه فساد یا تباهی و دیگر مفاهیم مطلقاً مردود) ستوده است و مایهٔ مباهات. در یک کلام، و همچون قانونی نانوشته، هرچه بهنجاری و پسند عرف و اخلاق (به معنای

معمول یا عملی و قراردادی، و نه اخلاق عارفانه) است در سنت این‌گونه شعر مطرود و مردود جلوه داده می‌شود، همچنان‌که در جلد ۱ دربارهٔ این معکوس‌سازی ارزشها و انگیزه‌های آن توضیح داده‌ام. (نک. زیر عنوان «مستور و مست» در ذیل «درآیه» ۲۰۴ ـ ۲۰۸، و نیز در بحث از گروههای تحت شمول این‌دو.) غزل خواجه نیز حلقه‌ای از زنجیرهٔ سنتی است که از حدود نیمهٔ دوم سدهٔ پنجم به صورت غزل عارفانه، قلندرانه یا خراباتی یا آمیزه‌ای از اینها قرنها، خواه با شدّتی بیشتر و خواه کمتر، جریان یافته است. در هر حال از آغاز تا پایان غزلهای خواجه با همین‌گونه واژه‌ها یا نمادها سروکار خواهیم داشت.

سنایی (که تنظیم‌کنندهٔ هنجارهای این شعر است) در خلاف با «مرد صلاح»:

با همت خود به عون دردی — از عالم عشق پر برآریم
یک مرد صلاح را مگر ما — در ره روش قلندر آریم
(دیوان ۹۵۴)

عراقی عارف نیز نذر می‌کند تا از صلاح بپرهیزد (در یک ترجیع):

نذری کردم که تا توانم — توبه کنم از صلاح و پرهیز
(کلیات ۱۳۵)

امیرحسن دهلوی، با بیانی شایان توجه، آن را «دروغ» می‌خواند:

که گفته بُد که مرا صبر و صفوت است و صلاح؟ — قدح بیار و ز من آن دروغها مطَلب
(دیوان ۲۲؛ متن به غلط: بیار ز من وان)

سلمان:

درون صافی زَ اَهل صلاح و زهد مجوی — که این نشانهٔ رندان دُردی‌آشام است
(دیوان ۳۸)

صلاحِ کار: همه، به‌طور معمول، آن را چنین خوانده‌اند، بجز زنده‌یاد، احمد شاملو، شاعر بزرگ معاصر، که در شاهکاری از تغلیط به‌نام حافظ شیراز به روایت احمد شاملو در چاپ نخست «صلاحکار» ضبط کرد، لابد با این پنداشت که قرینهٔ «خراب» و صفت مرکب است. (نک. نقد درست این مطلب از بهاءالدین خرّمشاهی، «حافظ شاملو»، کتاب الفبا، ج ۶، [بی تا]، ص ۲۹۳ ـ ۲۹۴.) این در حالی است که این همه آن را به درستی می‌گوییم و می‌خوانیم، مثلاً:

هر نیک و بدی که در شمار است — چون درنگری، صلاح کار است
(نظامی، لیلی و مجنون ۵۸)

و:

ز من، که عاشق و مستم، صلاح کار مجوی   چه جای زرگری آن را که کیمیا آموخت؟

(امیرخسرو، دیوان ۱۱۲)

خراب: در عربی، مصدر به معنای ویران شدن (در برابر عُمران)، و در پارسی، گذشته از حالت اسم مصدر، صفت است به معنای ویران و تباه، و در امثال مورد حاضر، کنایه از مست لایعقل. (معین، با اندکی تغییر) مست خراب = سیاه یا سیه‌مست، مستِ گذاره (یعنی از حد گذرانده)، عربی (و در متون پارسی نیز): طافح، از مصدر طَفْح و طُفوح به معنای پُر و ممتلی شدن، که برای مست نیز به کار می‌رود. (لسان‌العرب) خرابی را در شعر عرفانی به معنای استغراق کامل دل و جان در معشوق و بی‌خویشی در عشق به کار می‌برند، بدان نحو که هیچ‌گونه خودآگاهی باقی نماند و اِشعاری به هیچ‌یک از اشیا و اعیان جهان در میان نباشد.

عطار:

یک شعله آتش رخ تو بر جهان فتاد   سیلاب عشق بر دل مست خراب بست

(دیوان ۱۲۱)

مولانا:

بر دِه ویران نبود عُشر زمین، کوچ و قلان

مست و خرابم، مطَلب در سخنم نقد و خطا

(کلیات ۱، ۳۱)

در اصطلاحنامهٔ مرآت عشاق، این بیت حافظ به شاهد «مست خراب» آمده است:

چه گویمت که به میخانه، دوش، مست و خراب

سروش عالم غیبم چه مژده‌ها دادست؟

(نقل از برتلس، تصوف و ادبیات تصوّف ۲۲۸)

خراب کجا ـ تا بِکجا: عیبی یا نابهنجاریی است کوچک در قافیه (و به قولی حُسن) به‌نام «غلوّ»، و این تنها مورد است در شعر خواجه. غلو یعنی این‌که حرف رَوی در یک‌جا ساکن و جای دیگر متحرک (یعنی دارای یک مصوّت کوتاه) باشد، اعم از ـِ، ـَ و ـُ. ظاهراً به فرض هم که روا شمرده شود تنها یک مورد در هر شعر می‌توان آن را به کار برد، نه بیش (جز در مثنوی، که قوافی دایماً تغییر می‌کند.) این نگارنده تاکنون بیش از یک مورد آن را در یک شعر ندیده است. تسمیهٔ آن به «غلو» هم ظاهراً از این‌روست که در یکی از دو رَویِ ساکن یا متحرک، از نظر تلفظ، نسبت به آن دیگری

غلو یا مبالغه‌ای صورت گرفته است. و اما رضاقلی‌خان هدایت آن را قافیهٔ «معمول» (که «معموله» هم می‌گویند) می‌داند: «قافیهٔ معمول، قافیه‌ای را گویند که به واسطهٔ تصرّفی قافیه شود، و در حقیقت، قافیهٔ غیرمعمول، که قافیهٔ واقعی است، نباشد [...] قافیهٔ معمول را بعضی حسن دانند.» (مدارج‌البلاغة ۲۲۶) اما نام «معمول» تعریفی دیگر دارد و مصطلح است برای قافیه‌ای که مکان حرف رَوی تغییر می‌کند، نه حرکت آن، همچنان که در بحث از قوافی حافظ، آن را ذکر و نمونه‌هایی برایش ارائه کردم. (نک. ج ۱، ۶۹۰ـ ۶۹۱.) در هر حال بهتر است به همین‌گونه نامگذاری و این دو را از هم جدا کنیم. اگر قول هدایت را ملاک قرار دهیم و هرگونه «تصرّفی» را «معمول» بنامیم این دو مشتبه خواهد شد و تعریف و اصطلاحْ غیردقیق. محمدتقی سپهر، گذشته از بیت حافظ، این بیت سنایی (شبیه مورد حافظ) را به شاهد غلو می‌آورد:

گر شریفند و گر وضیعْ همه		کرم او بود شفیعِ همه

(براهین‌العجم ۲۲)

(گمان می‌کنم شاهد گویایی نباشد زیرا «شفیعْ همه» (به سکون) هم می‌توان خواند و معنی کرد: همه = فقط.)

اکنون به این نمونه‌ها (که از میان شواهد بسیار به آنها بسنده می‌شود) بنگریم تا بهتر بتوانیم دربارهٔ کار حافظ داوری کنیم:

فردوسی (دربارهٔ کلیله و دمنه):

به تازی همی بود تا گاهِ نصر		بدانگه که شد در جهان شاهْ نصر

(شاهنامه ۸، ۲۵۴ ب ۳۴۵۶)

این بیت او را هم شاید بتوان مصداق غلو دانست:

دبیر خردمند بنوشت خوب		پدید آورید اندرو زشت و خوب

سیروس شمیسا، آن را غلو می‌داند و بر آن است که حرکت حرف رَوی در لخت دومْ مصوت ـُ است، یعنی در حکم آن است که بگوید: زشتُ خوب. (مسموع از ایشان)

سنایی در غزلی می‌گوید:

باز افتادیم در سودای تو		از نشاط آن رخ زیبای تو

که بنای قافیه بر پایِ، عنبرسایِ، جایِ و غیره است، اما در بیتی می‌گوید:

ما دو صد منزل دوان بازآمدیم		مردمی کن، یک قدم بازآیْ تو

(دیوان ۱۰۰۲)

نیز این رباعی در مرصادالعباد، احتمالاً از احمد غزالی:

چندان ناز است ز عشق تو بر سرِ من   کاندر غلطم که عاشقی تو برْ من
یا خیمه زند وصال تو بر سرِ من   یا در سر این غلط شود این سرِ من

(مرصاد ۵۰؛ مصحح زنده‌یاد در تعلیقات نوشته: «این رباعی در نامه‌های عین‌القضات [طبع عسیران ـ م] ۹۳ و ۳۰۷، و تمهیدات چاپ عسیران ۲۳۶، و چاپ شیراز ۳۶ و سوانح غزالی ۱۳ نیز آمده است.» همان ۵۷۵؛ ضمن این‌که اشاره‌ای به تفاوت ضبط در قافیه نکرده است. اما در چاپی دیگر از سوانح: تصحیح هلموت ریتر، تجدید چاپ زیر نظر نصرالله پورجوادی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۸، ۳۰، لخت دوم چنین ضبط و قافیه بدین‌گونه اعرابگذاری شده است: تا در غلطم که عاشقی تو برِ من، که غلو ندارد، اگرچه این نگارنده همان ضبط چاپ اصلی ریتر، یعنی «برْ» به سکون را با توجه به معنای رباعی درست می‌داند، زیرا شاعر به چیزی به‌نام «قلب طرفین در عشق» ناظر است که حق در مقام عاشق عبد قرار می‌گیرد، و شاعر خطاب به محبوب می‌گوید: تو آن‌قدر به من لطف داری که می‌پندارم تو بر من عاشقی.)

۲. چه نسبت است: چه ربطی یا تناسبی هست، قابل قیاس با هم نیست. (نیز نک. «نسبت کردن» در: ح ۱۷/۴.)

رندی: در جلد ۱ بحثی مفصل دربارهٔ تمامی جهات و جوانب آن و نقدی بر برخی آرای مهم دربارهٔ رند و رندی صورت گرفته است. (نک. زیر عنوان «زدیم بر صف رندان.»)

تقوی: در قرآن و احادیث بسیار بر پرهیزگاری و ترسکاری تأکید شده است. (برای نمونه، نک. محمد فؤاد عبدالباقی، المعجم‌المفهرس لِألفاظ القرآن الکریم، ذیل «و ق ی»؛ کامران فانی، بهاءالدین خرّمشاهی، فهرست موضوعی قرآن مجید ۱۵۲؛ المعجم‌المفهرس لِألفاظ‌الحدیث النبوی، ذیل «و ق ی» برای رجوع به مآخذ آن.)

به تعاریفی از عرفا بنگریم: «جُرَیری گوید: هرکه تقوی را میان خویش و خدای تعالیٰ حاکم نکند و مراقبت را، به کشف و مشاهدت نرسد.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۶۱) «نصرآبادی گوید: تقوی آن است که بنده از هرچه دون خدای است بپرهیزد.» (همان‌جا) خواجه عبدالله انصاری: «از میدان ورع، میدان تقوی زاید. قولُه تعالیٰ: مَن یَتَّقِ و یَصبر. فَإِیّایَ فَاتَّقون. متقیان سه مَردند: خرد و میانه و بزرگ. کمینه آن است که توحید خود به شرک نیالاید، و اخلاص خود به نفاق نیالاید، و تعبد خود به بدعت نیالاید. و میانگین آن است که خدمت خود به ریا نیالاید، و قوت خود به شُبهت نیالاید، و حال خود به تضییع نیالاید. و بزرگ آن است که نعمت را به شکایت نیالاید،

و جُرم خود به حجت نیالاید، و از دیدن منّت بر خود نیاساید.» (صد میدان ۲۶) عبّادی: «تقوی دو چیز است: ترسیدن از قهر خدای تعالی و احتراز کردن از عذاب و خشم او. نشان خوف از قهر حق تعالی در وُلوع به طاعت پدید آید، و نشان احتراز و اِتّقا از عذاب دوزخ در اجتناب از معاصی پیدا شود.» (التصفیه فی احوال المتصوّفه ۹۵) «پس رکن بزرگتر از ارکان طریقت، تقوی است، و درگاه خاص، که ارباب سلوک از وی به شهرستان نهایت قصد کنند تقوی است.» (همان ۹۶)

و اما تقوی نیز در غزل پارسی چون همانندانش تقریباً در همه‌جا منفی و در معرض طنز و طعن است بدین عنوان که دستمایهٔ غرور و تفاخر اهل زهد و عیبجویی آنان از اصحاب محبت است، و به دیگر سخن، ارزشی بوده که به ضد ارزش بدل شده است: تکیه بر تقوی و دانش در طریقت کافریست... «واسطی گوید: تقوی خویش متقی بود، یعنی از رؤیت آن.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۶۲) یعنی متقی دایم به تقوای خویش می‌نگرد. سخن در رؤیت تقوای خود است، و پیداست وقتی آن را به رؤیت خلق می‌رسانند یا به رخ خلق می‌کشند فریاد عارفان و شاعران، هردو، از آن برمی‌خیزد.

سماع وعظ: چرا شنیدن وعظ در مقابل صوت خوش رباب (نمادی از شادی و طرب و زیبایی) قرار گرفته است؟ شمس تبریزی پاسخی مختصر و مفید می‌دهد: «ذکر وعظ و سخن وعظ، ذکر خود است و ذکر هستی. آنجا که راحت است و اوست، وعظ کو و سخن کو؟» (مقالات ۱۹۰)

رَباب: برخی به فتح، برخی به ضم و عدّه‌ای هم به تثنیه گفته‌اند. در سراج‌اللغه رَباب به فتح، معرّب رُباب به ضم دانسته شده است. (غیاث، به تلخیص). استاد بزرگ فقید، امیرحسن یزدگردی: رَباب: سازی بوده است با بدنه‌ای چهارپهلو، و دارای یک یا دو تار، که از موی بافتهٔ اسپ فراهم می‌آمده و آن را با کمان می‌نواخته‌اند. از وصفی که از صورت این ساز در شعر فارسی شده و نیز از تعریفی که در پاره‌ای از کتب مربوط به الحان و آلات موسیقی قدیم ایران و عرب در باب آن رفته، ظاهراً چنین می‌نماید که در طی قرون و ادوار مختلف در شمارهٔ تارها و آلت نواختن (زخمه یا کمان) و نیز شکل آن تغییراتی روی داده است. رک: مجلهٔ روزگار نو، ج ۵، شمارهٔ ۴، ص ۳۱ ـ ۴۰، مقالت دانلد بولچ، ذیل عنوان «بعضی از آلات موسیقی شرقی غربی» و مجلهٔ سخن، سال سوم، شمارهٔ ۱۰، ص ۶۴۳ و ۶۴۴، مقالت دکتر پرویز خانلری، ذیل عنوان «وصف صورت آلات موسیقی در دیوان خاقانی» و کلیات شمس، ج ۱، غزل ۳۰۴، ص

۱۸۴ و ۱۸۵. از *Groves Dictionary of Music and Musicians* ذیل Rebab و Viol به اختصار (نفثةالمصدور، حواشی و تعلیقات ۴۴۲-۴۴۳) خاقانی دربارهٔ کمانچهٔ (= کمانِ، آرشهٔ) رباب:

بی‌دست ارغنون‌زن گردون به رنگ و شکل　　　شب موی گشت و ماه کمانچهٔ رباب شد

(دیوان ۱۵۶)

رباب، به‌رغم حرام دانستن آن از سوی عده‌ای از متصوفه برای سماع، در برخی مجالس سماع حتی بیش از سازهای دیگر به کار می‌رفته است. مردی به نام ابوبکر ربابی، رئیس مغنّیان محمود غزنوی، در متون پارسی به عنوان مظهر مهارت در نواختن این ساز عَلَم شده است؛ منوچهری:

اندرین ایام ما بازار هزل است و فسوس　　　کازْ بوبکر ربابی دارد و طنز جُحِی

(دیوان ۱۴۰)

مولانا (که بارها از او نام برده):

ای فتنهٔ هر روحی، کیسه‌بُر هر جوحی

دزدیده رباب از کف، بوبکر ربابی را

(کلیات ۱، ۵۴)

منظومه‌ای هم به‌نام ربابنامه از سلطان ولد، پسر مولانا، هست، که به طبع نیز رسیده است. (به اهتمام علی سلطانی گردفرامرزی، تهران، دانشگاه تهران و مک گیل، ۱۳۵۹)

۳. صومعه ـ دیر: این‌دو برگرفته از مسیحیت است. صومعه: منار راهب؛ سیبویه می‌گوید: از «اصمَع» است یعنی نوک‌تیز. مصمَّع یعنی دارای سر تیز و مرتفع. وقتی می‌گویند عقاب صومعه دارد بدان دلیل است که در بلندترین جای آشیان دارد. (لسان‌العرب) صومعةالنصاریٰ: از مصمّع به معنای نوک‌تیز (صحاح) «الف. عبادتگاه راهب (ترسایان و جز آنان) در بالای کوه و تپه، دیر؛ ب. خانقاه (معین)» عبادتخانهٔ ترسایان و نصاریٰ، که سر آن بلند و باریک سازند، و مجازاً عبادتخانهٔ اهل اسلام را نیز گویند. از منتخب [اللغات] و مؤیل [الاغلاط] (غیاث) خواهیم دید که صومعه، چنان‌که در غیاث ذکر شده، به معنای مسجد هم هست.

در مورد صومعه‌ها و دیرهای مسیحی، شابُشتی (ف ۳۸۸) در کتاب ارزندهٔ الدیارات (به عربی) توصیفاتی دقیق از ویژگیهای نوعیِ صومعه و دیر به‌دست داده، و آنگاه یکایک صومعه‌ها و دیرهای موجود را با نام و نشان و آگاهیهای لازم معرفی کرده

است. از کتاب برمی‌آید که در سدهٔ چهارم، صومعه و دیر به هیچ روی برای مسلمانان به کار نمی‌رفته است. مطابق سخن او، برخی دیرها و صومعه‌ها در درون شهرها و برخی در بیرون آنها یا در صحاری قرار داشته است. نیازهای معمولی آنها در همه‌شان مشترک بوده، لیکن در بزرگی و کوچکی و شمار راهبان و میهمانانی که می‌پذیرفته‌اند با هم فرق داشته‌اند. هرکدام دارای تأسیسات و قسمتهایی بوده است چون یک کنیسه برای عبادت، میهمانخانه، کتابخانه (شامل کتب دینی، سیرهٔ شهدا و قدیسان، فلسفه و علوم الهی، زندگی و آیین رهبانی، عبادات) و غیره. و امّا برخلاف شعر پارسی و تصویری دلگیر که از دیر و صومعهٔ صوفیه به دست می‌دهد، دیرهای مسیحی معمولاً در مکانهایی سرسبز و خرّم بنا می‌شد و شاهان، بزرگان و دیگر مردمی که روزی میهمان آنها بوده‌اند توصیفاتشان دلالت بر این دارد که در مدت اقامت در آنجا لذت برده و مورد اکرام اهل آنها قرار گرفته‌اند. (الدیارات ۴۹ ـ ۵۰) ذکر صوامع در قرآن کریم در کنار عبادتگاههای دیگر امم رفته است: وَلَو لا دَفْعُ اللهِ النـاسَ بَعضَهُمْ بِبَعْضٍ لَهُدِّمَتْ صَوامعُ و بِيَعٌ و صَلَواتٌ و مَساجدُ يُذْكَرُ فِيهَا ٱسْمُ اللهِ... الآية (حج ۴۰) (اگر خداوند برخی از مردم را به دست برخی دیگر دفع نمی‌کرد، هم صومعه‌های راهبان و هم معابد [مسیحیان] و هم کنشتها [ی یهودیان] و هم مساجد [مسلمانان]، که نام خداوند در آنها بسی یاد می‌شود، ویران می‌گشت.) محسن کیانی بر آن است که مسلمانان از صدر اسلام با صومعهٔ مسیحیان و اعمال راهبان آشنایی داشتند و این صوامع ممکن بود برای افراد مردم‌گریز و فاقد روحیهٔ اجتماعی جاذبه‌ای داشته باشد ولی از آن جهت که در دین اسلام تنها نجات فردی مورد نظر نیست و مسایل معنوی هم به صورت گروهی و اجتماعی مطرح است معمولاً مراکزی چون صوامع راهبان مسیحی به‌وجود نمی‌آمد، اگرچه افرادی از مسلمانان می‌توانستند در درون خانهٔ خویش محلی را برای عبادت خود برگزینند و با مفهومی که از صومعه در ذهن خود دارند این نام را بر آن محل بگذارند. «از نخستین صوفیان صومعه‌دار، یکی حسن بصری، متوفی ۱۱۰ ه. و دیگری حبیب عجمی است، که در کنار رود فرات صومعه‌ای داشته و در آنجا عبادت می‌کرده است.» (تاریخ خانقاه در ایران ۹۲ ـ ۹۳) بدین‌سان، پاره‌ای اشتراکات میان تصوّف اسلامی و آیین راهبان مسیحی، به‌ویژه از نظر اعتزال و اعتکاف، سبب اختلاط و اشتراک معانی میان خانقاه، صومعه و دیر گردیده است، چنان‌که در شعر پارسی به‌ویژه غزل نیز این سه واژه به معنای و به جای یکدیگر به کار می‌رود. صومعه در اشعار از سویی به معنای خانقاه می‌آید، و از سوی دیگر در شمار

مسجد، همچنان که خانقاه و مسجد هم، با وجود تفاوت آشکار این‌دو، در بسیاری موارد بدل از یکدیگر می‌شود (بجز دیر مغان، که گاه به تخفیف «دیر» خوانده می‌شود و از عوالمی متفاوت و در برابر صومعه، خانقاه و مسجد است، چنان‌که خواهیم دید.) البته این سخن بدان معنی نیست که در ادب پارسی دیگر دیر یا صومعه به معنای مسیحی و نخستینه به کار نمی‌رود، همچون دوبیتی منسوب به طاهر، که «دیر» به همین معنی به‌نظر می‌رسد:

کنشت و کعبه و بتخانه و دیر   سرایی خالی از دلبر ندونند

و به همین سان صومعه در این بیت سنایی (هرچند به معنای خانقاه هم بسیار به کار برده است):

چه مسلمان، چه گبر، بر در او   چه کنشت و چه صومعه برِ او
(حدیقه ۲۲)

سعدی «صومعه» را در برابر «میخانه» قرار می‌دهد، همچنان که در حافظ هم مقابل میخانه یا دیر مغان است:

که نور عالم علوی فرا هر روزنی تابد   تو اندر صومعش دیدی و ما در کنج میخانه
(غ ۵۱، بخش مواعظ)

فی‌الجمله صومعه (خانقاه) نه‌تنها در غزل عرفانگرایان بلکه عارفان نیز معمولاً مردود و منفور واقع می‌شود؛ سنایی:

بنهاد ز سر ریا و طامات   از صومعه ناگهان برون جَست
(دیوان ۸۲۳)

و:

از مدرسه و صومعه کردیم کناره   در میکده و مِصطبه آرام گرفتیم
(همان ۹۵۰)

عراقی نیز:

مرا، که بتکده و مصطبه مقام بود   چه جای صومعه و زهد و وجد و حالات است؟
(کلیات ۱۵۱)

و:

آن رفت که می‌رفتم در صومعه هر باری   جز بر در میخانه این بار نخواهم شد
(همان ۱۸۷)

اوحدی:

هوست معتکف خانهٔ خمّارم کرد   عشقت از صومعه و مدرسه بیزارم کرد
(دیوان ۱۸۹)

شعر معاصران حافظ هم پر است از بدگویی از صومعه؛ عماد فقیه:

ز اهل صومعه‌ام دل چنان به تنگ آمد   که دردسر به درِ باده‌نوش خواهد برد
(دیوان ۱۲۰)

عماد صومعه‌نشینان را اهل هوی و هوس می‌داند:

تو که در صومعه مشغول هوی و هوسی   خبرت نیست که با بتکده در اصنامی
(همان ۲۶۸)

او در انتقاد از صومعه، آنجا را مکان خنده و سبکسری می‌خواند و در برابر، میکده را محل گریه و مناجات، که هردو تعبیر عجیب و خارج از عرف شعر در مورد صومعه و میکده است:

در صومعه خنده است و بازی   در میکده گریه و مناجات
(همان ۶۳)

توضیح این‌که در شعر معمولاً صومعه را محل زهد عبوس و میکده و میخانه را مکان شادی و رهایی روح و سرمستی عاشقانه توصیف می‌کنند، در حالی که عماد عکس این را می‌گوید. به‌نظر می‌رسد سطحی‌نگری برخی شعرای سدهٔ هشتم و همچنین سعی آنان در ساختن مضامین به هر شکل و هر تکلف (به دلیل تکرار و به اصطلاح روی دَور افتادن مضامین) سبب توسل به چنین تعابیری است. هنجار اصلی غزل را در مورد صومعه و میکده در این روزگار باید در حافظ جستجو کرد، زیرا هم از درک و دریافت او اطمینان داریم، و هم قدرت شاعرانهٔ او، که متوسل به هر مضمون عجیب و غریب و برساخته‌ای نمی‌شود. به نمونه‌هایی از مضامین او در این باره بنگریم، که با عرف غزل پارسی نیز سازگار است:

نذر و فتوح صومعه در وجه مَی نهیم   دلق ریا به آب خرابات برکشیم

بیا به میکده و چهره ارغوانی کن   مرو به صومعه، کانجا سیاهکارانند

سر ز حیرت به درِ میکده‌ها برکردم   چون شناسای تو در صومعه یک پیر نبود

البته گاهی از ساحتی کلّی و فراگیر یا به اصطلاح با نگاهی از بالا به اختلافات و خلافهای موجود می‌نگرد، که در این حالت، معشوق و عشق را غایت اصلی و فوق این صف‌آرایی‌ها می‌بیند:

در صومعهٔ زاهد و در خلوت حافظ   جز گوشهٔ ابروی تو محراب دعا نیست

(نیز نک. «خانقاه» در: ح ۵۴/۱، و «رباط» در: ح ۶۵/۵.)

خرقه: جمع آن: خِرَق، فروشندهٔ آن: خَروقی؛ از خَرْق به معنای پارگی است همچنان که در فرهنگهای عربی آمده (مثل صحاح و لسان‌العرب). لباس یا ردای خشنی است که در شرق، فقیران و صوفیان بر تن می‌کنند. (دُزی، فرهنگ البسهٔ مسلمانان ۱۴۶) نامها و مترادفات یا مشابهات بسیار دارد، مانند: بادامه، دلق، مرقّع (رقعه رقعه به هم دوخته)، مرقّعه، دلق ملمّع یا به حذف موصوف: ملمّع (چندگونه و چندتکه)، پشمینه، کبود، کبودینه، جَولَق یا جولخ (که گاه به معنای خرقهٔ پشمین می‌آید)، خستَوانه (به فتح یا ضمّ اول)، خَطرایه، گَول، لام، هزارمیخی یا هزارمیخ (خرقه‌ای با بخیهٔ بسیار)، یکتایی (یک‌تکه) و دوتایی (دوتکه). دو گونهٔ اخیر را از متون شعری برگرفته‌ام، چون:

عالم پیر منافق تا مرقّع‌پوش گشت خرقه‌پوشان الهی زیر یکتایی شدند
(سنایی، دیوان ۱۵۲)

بیار، ای لعبت ساقی، بگو، ای کودک مطرب که صوفی در سماع آمد، دوتایی کرد یکتایی
(سعدی، غ ۵۰۴)

انواع خرقه از نظر مورد استفاده: خرقهٔ ارادت، خرقهٔ تبرک، خرقهٔ ولایت، خرقهٔ اصل، و خرقهٔ پیوند؛ عزّالدین محمود کاشانی قایل به دو گونهٔ نخست است، امّا می‌گوید عدّه‌ای خرقهٔ ولایت را هم بر آنها افزوده‌اند، بدین قرار: خرقهٔ ارادت: آن است که شیخ با مشاهدهٔ اهلیت و ارادت مرید بر او می‌پوشاند تا مبشّر او گردد به حسن عنایت الهی در حق او. خرقهٔ تبرّک: آن‌که شیخ به کسی که حسن ظن و نیت تبرّک به خرقهٔ مشایخ دارد می‌دهد و آن مرید را به دو چیز وصیت می‌کند: ملازمت احکام شریعت و آمیزش با اهل طریقت. خرقهٔ ولایت: آن است که شیخ با مشاهدهٔ آثار ولایت و وصول به درجهٔ تکمیل و تربیت به مرید می‌دهد، او را در تصرّف و تربیت خلق مأذون می‌کند و او را به نیابت و ولایت از سوی خود به طرفی می‌فرستد. (مصباح‌الهدایة ۱۵۰، به تلخیص و تغییر عبارت) امّا خرقهٔ اصل: به‌نظر این بنده می‌رسد که یا همان خرقهٔ ارادت باشد و یا چیزی نزدیک به آن یا منشعب از آن: «اگر کسی از پیری خرقه‌ای پوشید، آن را خرقهٔ اصل دانند، و دیگران [دیگرِ آن؟ ـ م] را خرقهٔ تبرّک نام کنند.» (اسرارالتوحید ۱، ۴۷) مطلب اخیر به تبع مسأله‌ای مطرح شده که آیا از دست دو پیر می‌توان خرقه گرفت، که محمد بن منور پاسخ می‌دهد: «آنک می‌گوید که از دو پیر خرقه نشاید گرفت، او از خویش خبر می‌دهد که هنوز در عالَم

دُوی است و ایشان را دو می‌بیند و می‌داند و از احوال مشایخ هیچ خبر ندارد.» و اما خرقهٔ پیوند را در منقولات شاه نعمت‌الله یافته‌ام: در «رساله در سِیَر حضرت شاه نعمت‌الله ولی» آمده: «همه در یک روز پیش حضرت امیر [نعمت‌الله ـ م] آمده خود را در لباس اسلام آراستند، و بعدِ چندگهی خرقهٔ پیوند درخواستند.» (مجموعه در ترجمهٔ احوال شاه نعمت‌الله ولی کرمانی ۳۱۳ ـ ۳۱۴) مقصود از آن را به روشنی درنیافتم. آیا برای بیان مهر و مودّت فیمابین بوده است، که در این صورت می‌تواند از مقولهٔ خرقهٔ تبرّک باشد، یا به کسانی که از فرقه‌های دیگر به طریقت تصوف پیوسته‌اند داده می‌شد؟ در باب رنگ کبود و تیره برای خرقه، دلایلی می‌توان ذکر کرد چون: پیروی از کاهنان یهودی یا رهبانان مسیحی، قبول اوساخ (همان چرکتابی)، دشواری شستشوی جامهٔ سفید در سفر، این‌که کبود، رنگ اصحاب مصیبت است، این‌که آمیزه‌ای از نور و ظلمت است، و غیره. اما عزّالدین در هر حال، اختیار رنگ جامهٔ مرید را با شیخ می‌داند. (پیشین ۱۵۱ ـ ۱۵۲؛ نیز نک. رجایی، فرهنگ اشعار حافظ ۲۱۰ ـ ۲۱۳، چگونگی دوختن خرقه و مرقعات و آداب خرقه ۲۱۳ ـ ۲۱۷، خرقه دری یا ضرب یا جرح یا تمزیق خرقه ۲۱۷ ـ ۲۲۴؛ اما در باب خرقه‌سوزی، بنگرید به توضیحات این نگارنده در: ح ۲۰۵/۸. و امّا دربارهٔ کلّ امور و مسایل خرقه، گذشته از فرهنگ اشعار حافظ، ذیل «خرقه»، نک. اسرارالتوحید، طبع شفیعی کدکنی، تعلیقات مصحح ۴۵۷ ـ ۴۷۰، و این منبع تخصصی: علی‌محمد سجادی، جامهٔ زهد [،] خرقه و خرقه‌پوشی.)

خرقه، اگرچه در اشعار این نمود منفی را دارد، در اصلْ نشانهٔ زهد، پارسایی، پاکی، قناعت، بزرگ‌منشی، ترک شهوات و دیگر صفات نیک بود، چنان‌که عطار آن را در حکم زین و افزار جنگ با نفس می‌داند:

بهر جنگ نفس، درویش ریاضت‌دیده را　　　خرقه و تاج و نمد برگُستوان و مغفر است
(دیوان ۲۳)

اما همین عطار، شاید بیش از هر شاعری، سخن از خرقه‌های ریایی و آلوده گفته است، چون:

خالص برای دوست ازین جامه‌ژندگان　　　بی‌زرق و بی‌نفاق یکی خرقه‌دار کو؟
(دیوان ۴۶۹)

اما چه شد که این همه طعن و طنز و انتقاد، پیرامون صوفیگری و از جمله این جامهٔ زهد در اشعار پدید آمد؟ در پاسخ: آنگاه که تصوف، پس از سده‌های نخستین، رفته

رفته دوچار پاره‌ای کژراهی‌ها می‌شود، طبیعی است که نخستین نشانه و نمود بیرونی آن یعنی خرقه نیز مظهری از صلاح برون و فساد درون، ریا، دعوی و دستمایهٔ فریب خلق و وسیلهٔ وصول به اغراض دنیوی همچون نان، نام و مقام انگاشته شود. (دربارهٔ انحرافات تصوّف در گذار روزگار، نک. ج ۱، زیر عنوان «دلق آلودهٔ صوفی».)

ابن‌جوزی، که عمری را در خلاف با صوفیه به سر آورد، در نقدی بر مرقع و ملمع‌پوشی صوفیان می‌گوید: این‌که اینان مدّعی‌اند در بخیه‌زنی بر خرقه به رسول خدا (ص) و سیرت صحابه تأسی می‌کنند چیزی جز زرق و فریب نیست، چرا که ایشان به دلیل نداشت و به ضرورت بر جامهٔ خود وصله می‌زدند، و صوفیه به قصد تظاهر. (تلبیس ابلیس ۱۸۶) از خود متصوفه نیز بسی افراد چون ابونصر سرّاج، هجویری، عطار، مولانا و اوحدی خرده‌های بسیار بر زرق و ریای صوفیان، از جمله آنچه مربوط به خرقه‌پوشی آنان است، گرفته‌اند. حافظ نیز در همین راه می‌پوید، همچنان که مضامین فراوان از او در این باب خواهیم دید. البته همهٔ صوفیان خرقه را به منزلهٔ جزئی حتمی و ناگزیر از آیین خود تلقی نمی‌کردند و برخی به عکس، پوشیدن آن را نشان دعوی و تظاهر می‌دانستند و از آن خودداری می‌کردند. هجویری یکی از آنهاست، که خرقه را علامت تکلف می‌داند: «گروهی اندر هست و نیست لباس تکلف نکرده‌اند. اگر خداوندشان عبایی داده‌ست پوشیده‌اند، و اگر قبایی داده‌ست هم پوشیده‌اند، و اگر برهنه داشته است هم ببوده‌اند، و من [...] این طریقه را پسندیده‌ام.» (کشف ۵۸) حافظ نیز شاید از همین دیدگاه به موضوع می‌نگریسته و با خود چنین می‌اندیشیده که: اگر اینان ریگی به کفش نداشته‌اند چرا چون هجویری و همانندان عمل نمی‌کرده‌اند؟ در سنت بعضی متصوفه می‌بینیم که برای اجتناب از برخی تبعات خرقه‌پوشی، جامهٔ عادی و حتی قبا (جامهٔ اَشراف) در بر می‌کرده‌اند، همچون حلاج، آنگاه که در گفتگو با جنید بغدادی، که به حلاج از بابت تندروی‌هایش هشدار داد، سرخورده بیرون آمد، خرقه انداخت و قبا درپوشید. سعدی بارها بر اخلاق راستین درویشانه و بی‌اعتباری جامه و صورت ظاهر تأکید کرده و از خرقهٔ زیر قبا سخن داشته است:

تو بر تخت سلطانی خویش باش ... به اخلاق پاکیزه درویش باش
قدم باید اندر طریقت، نه دَم ... که اصلی ندارد دم بی‌قدم
بزرگان که نقد صفا داشتند ... چنین خرقه زیر قبا داشتند

(بوستان ۵۵)

و این‌که به جای کلاه برکی (کلاه ارزان و محقّر فقرا) می‌توان کلاه تتری (تاتاری، کلاه

چندتَرْک اشراف) داشت و در عین حال به سیرت درویشی آراسته بود:

دلقت به چه کار آید و تسبیح و مرقع؟ خود را ز عملهای نکوهیده بـری دار
حاجت به کلاه برکی داشتنت نیست درویش‌صفت باش و کلاه تـتری دار
(گلستان ۹۲)

عماد فقیه:

پارسایی به خرقه‌پوشی نیست تو قـبا پـوش و پـارسایی کـن
(دیوان ۲۲۸)

از متأخران، صائب دهها بار نظیر ایـن مـضمون را دارد، اگـرچـه مـضمون‌بارگی هندی‌سرایان، معروف حضور همگان است:

خرقهٔ درویشی ما چون زره زیر قباست پیش چشم خلق ظاهربین قباپوشیم مـا
(دیوان ۱۴۴)

و امّا در باب خرقه و مترادفات آن به قدری تلقی منفی در اشعار هست که ذکر آنها بالغ بر کتابی خواهد شد. از مضامین فراوان حافظ در این باره، خود می توان قیاس کار گرفت. پس به بیتی از سیف فرغانی بسنده می‌کنم:

زین خرقه بود فضیحت من کز پوست بود هلاک روبـاه
(دیوان ۳، ۲۰۲)

برخی از ترکیبات خرقه در غزل حافظ : خرقهٔ ازرق،ـ پرهیز،ـ پشمین یا پشمینه،ـ تقوی،ـ زهد،ـ سالوس،ـ می‌آلود؛ به صورت دلق، پشمینه، ملمع و غیره نیز در شعر او آمده است.

سالوس: از فارسی تعریب شده، به معنی خادع (دُزی ۱، ۲۲ به نقل از معین، حاشیهٔ برهان) دهخدا همین را همراه با شواهدی شعری دارد، بی‌این‌که دزی، معین و دهخدا توضیحی دربارهٔ اصل واژهٔ تعریب شده و چگونگی تعریب داده بـاشند. غـنی: «در لغت عرب نیست، جزو لغات عامیانه است که ابودُلَف خزرجی در قصیدهٔ ساسانیه به کار برده. یتیمة‌الدهر: شرح حال صاحب بن عبّاد یا خود ابودلف خزرجی (یـادداشـتها ۱۶۴) و امّا در قصیدهٔ یاد شده، به نقل از ثعالبی آمده است: «و مَن قدسَ أَو نـمسَ أَو شَوْلَسَ بالشَّعرِ»، که در شرح آن می‌خوانیم: «شَـولَسَ: مِـن الشّـالوسَة، و هُـمُ الزُّهّـادُ یَکدونَ بِلباسِ الشَّعر.» (یتیمة‌الدهر ۳۶۵) (شولس: از شالوسة، و آنان زاهدانی‌اند که با جامهٔ پشمین دریوزه می‌کنند.) با این اوصاف «سالوس» بی‌گمان اصل عربی ندارد، اما این نگارنده می‌پرسد: آیا امکان دارد همان‌طور کـه از «شـالوس» و «شـالوسه» فـعل

«شَولَسَ» ساخته‌اند، «سالوس» را با این پندار که تازی است به سیاق واژهٔ تازی «جاسوس» از «جَسَّ» (لمس یا جستجو کرد) صیغهٔ مبالغه از «سَلَسَ» (نرم شد) به معنای کسی که با همه کس نرم و سازشکار است فرض کرده باشند؟

سنایی:

این مرقّعها و این سالوسها و رنگها امر معروف است کز وی جانها آذر گرفت

(دیوان ۸۳۵)

خرقهٔ سالوس، خواجو:

اگرت خرقهٔ سالوس شود دامنگیر با مرقّع به درِ خانهٔ خمّار مرو

(دیوان ۳۲۳)

دیر مغان: در جلد ۱ دربارهٔ کلیت مغانه‌ها و نمادهای برگرفته از آیین زردشتی، مفهوم و انگیزهٔ به کارگیری آنها سخن گفتیم. (نک. ۵۲۷ـ ۵۴۲.) در آنجا دیدیم که نخستین شاعری که از مضامین مغانه و واژه‌ها و ترکیبات آنها به گونه‌ای گسترده بهره جست سنایی بود، و پس از او شاعرانی چون عطار، مولانا، عراقی، امیرخسرو، اوحدی و خواجو (بجز سعدی) در غزلیات خود بهرهٔ فراوان از آنها گرفتند، تا سرانجام حافظ آمد و دل‌انگیزترین اشعار را به مدد بنمایه‌های مغانه در تاریخ شعر پارسی پدید آورد. این بنمایه‌ها معمولاً برای بیان اوج مستی و قوّت و تأثیر باده به کار می‌رود، مثل بادهٔ مغانه، و آنگاه که مفهوم مکان با آنها همراه می‌شود، همچون دیر مغان، خرابات مغان و مغکده، در اشاره به رهایی از خود و قیود و رسوم ظاهر، ریا و غیره می‌آید. به همین‌سان پیر مغان هم که در این مکانها حضور دارد و حکمرواست، چنان‌که دیدیم، به بالاترین و کاملترین عوالم شور، مستی و بیخودی و اسرار و رموز آن راهبر است. دیر مغان را هم به‌طور کلّی باید نمادی با حوزهٔ وسیع معنایی، از محسوسترین تا مجرّدترین معانی دانست، جایی که شخص باده‌نوش در آن به چنان درجاتی از مستی می‌رسد که هیچ‌گونه تصوّری از خودی، تعینات، علایق اینجهانی، صلاح و عافیت و زهد ظاهر و ملاحظات معلوم و معروف زندگی در او باقی نماند.

معنای اولیه و حقیقی دیر مغان یا همان آتشگاه و پرستشگاه زردشتیان در منطق‌الطیر در حکایت شیخ سمعان یا صنعان آمده است. شیخ را، که اسیر عشق دختر ترسا شده است، به محلی به‌نام دیر مغان می‌برند، و او در آنجا بزمی دل‌انگیز از می و مطرب و دختران پریروی می‌بیند:

شیخ را بردند تا دیر مغان آمدند آنجا مریدان در فغان

(منطق‌الطیر ۷۶)

البته در اینجا هم نمونه‌ای از خلطهای فراوان را میان زردشتیگری و مسیحیت و اطلاق دیر مسیحیان به آتشکده و پرستشگاه مغان می‌بینیم، چون با شناختی که از آیین زردشتی داریم ترک دنیا و رهبانیت در سرشت این دین و خوی پیروان آن نبوده است. (البته عطار، ظاهراً بدون توجه به این تفاوتها بزمی شاد و طرب‌انگیز را توصیف کرده که به واقع نیز درخور معابد مغان است.) در هر حال، به‌نظر می‌رسد «دیر مغان» را بر چیزی چون آتشکده‌های زردشتیان (که در عصر اسلامی هم تا زمان عطار و پس از آن آثار آنها بر جای بوده) اطلاق کرده‌اند، گذشته از اختلاط آن با سنن مسیحی. در همین مثنوی، «ناقوس مغان» آمده، که پیداست خلطی دیگر میان این دو دین است، چون ناقوس متعلق به دیرها و کلیساهای مسیحی است، و نه آتشگاههای زردشتی:

هم فکنده بود ناقوس مغان   هم گسسته بود زنّار از میان

(همان ۸۴)

بسیار محتمل است که پیدایی دیر مغان، و نمادهای مشابه چون خرابات مغان و کوی مغان و مغکده و سرای مغان با توجه به فضای شاد اینها به دلیل وجود همان روح شادی، ترنم، تحرّک و سرودخوانی در آتشکده‌های هنوز بازماندهٔ زردشتیان در عصر اسلامی، و یا توصیفهایی است که از آنها در متون و منابع، به‌ویژه شاهنامه، صورت گرفته است. اگرچه در بحث از صومعه دیدیم که صاحب الدیارات دیرها و صومعه‌های مسیحیان را تا حدود سدهٔ چهارم هجری با محیطی شاد و دلپذیر توصیف کرده، لیکن در مجموع به‌نظر نمی‌رسد آنها از حیث روح شادی، پویایی و طرب به پای معابد زردشتیان رسیده باشند.

و اما نکته‌ای گفتنی: اگرچه دیر مغان در سنت شعر عارفانه و قلندرانه معمولاً مفهومی مجرّد و ذهنی در حدود آنچه گفتیم دارد، لیکن گفتن این‌که در همه‌جا و نزد همهٔ شاعران فقط به همین مفاهیم مجرّد است در حکم نوعی دفاع غیرضروری و غیراصولی از کاربران آن و به منزلهٔ محدود کردن گسترهٔ وسیع نماد است. به راستی چگونه می‌توان ادعا کرد که از هنگام نخستین ظهور مغانه‌ها در شعر تا ـ عجالتاً ـ روزگار حافظ، تمامی شاعران آن را تنها و تنها به معنای انتزاعی و ذهنی به کار برده‌اند و هرگز در ذهن آنان هیچ‌گونه معنای محسوس و ملموسی از آن راه نیافته است؟ به‌ویژه که در غزل حافظ، همچنان که در جلد ۱ بازگفته‌ام، شراب و عوالم آن غالباً با بیشترین عینیت و حِسّانیت و حقیقت‌نمایی تصویر می‌شود، اگرچه در بسی موارد نیز

معانی مجرّد آن اراده شده است؛ به دیگر سخن، هر چیز مربوط به باده و مستی در شعر او به‌گسترده‌ترین طیف مفهومیِ خود (که درخور نماد است) نایل می‌شود. بنا بر این، نفی هرگونه مفهوم محسوس و حقیقی از نمادهای او در حکم نقض غرض از کاربرد نماد با همهٔ وسعت دایرهٔ دلالت آن است. پیداست چنانچه فقط معنای مجرد این نمادها، از جمله همین دیر مغان، مورد نظر شاعر بود آیا ناتوان بود از این‌که آن را برای رفع هرگونه تردید و سردرگمی خواننده در خود اشعار مشخص سازد؟

منابع عرفانی، به‌رغم آنچه گفتم، طبعاً تعاریفی برپایهٔ مفاهیم مجرّد از «دیر» به دست داده‌اند، که می‌تواند در شعر عارفان مصداق داشته باشد، اما این‌که در شعر شاعران عرفانگرا همچون حافظ و بسی دیگر نیز تنها به همین مفهوم به کار رفته باشد، مورد تردید این نگارنده، با توجه به برداشت او از نماد، است، اگرچه داوری در این باره با اهل ادب و آشنایان با سنن شعری است. یحیی باخرزی (به‌عنوان نمونه‌ای از برداشتهای صوفیانه) می‌گوید: «کلیسیا و دیر، عبارت از عالم اطلاق است، و آن عالم وحدت ذات است و عالم روحانی است که به نسبت ذات، جملهٔ صفات یکی است و قهر و لطف و رحمت و غضب و قبض و بسط و طاعت و معصیت و موت و حیات در او مساوی است.» (فصوص الآداب ۲۴۴ ـ ۲۴۵)

باری، چنان‌که بارها گفته‌ایم، غزل سنایی و پس از آن، به‌ویژه در سدهٔ هشتم، سرشار از نماد دیر مغان و همانندان آن است. به نمونه‌هایی اندک بسنده می‌کنم:

امیرخسرو (آمیزهٔ دیر مغان و پیر مغان):

بگویید با پیر دیر مغان　　　که: این [دین؟ ـم] کفر و تسبیح زنّار شد
(دیوان ۳۰۵)

او گاهی «کلیسیای مغان» را به جای آن به کار می‌برد (که خلط مسیحیت و زردشتیگری نیز هست):

کلیسیای مغانم، رهم دهید، کجاست؟　　　که باز این دل کافر ز دین برون آمد
(همان ۲۹۰)

خواجو (با همان اختلاط):

رهبانت ار به دیر مغان راه می‌دهد　　　آنجا مقام کن، که درِ کعبه باز نیست
(دیوان ۲۱۲)

در روزگار حافظ، کاربرد دیر مغان آنچنان زیاد شده است که ظاهراً ناصر بخارایی گاهی تنها «دیر» را به‌عنوان مخفف آن به کار می‌برد:

ذوق دیرم نه چنان سلسله می‌جنباند   که توان داشتنم ساکن مسجد یک‌چند

(دیوان ۲۷۱)

در اینجا «دیر» را در مقابل «صومعه» می‌گذارد، و پیداست دیر مغان است:

عاشقان، در دو جهان ذکر شما باد به خیر   یار در صومعه‌ها نیست، علیکم بالدّیر

(همان ۳۰۱)

شراب: در جلد ۱ بسیار دربارهٔ آن، چه با همین لفظ و چه مترادفات و مشابهات آن، سخن گفته‌ام، به‌ویژه دربارهٔ نقش آن در نمادگرایی. (از جمله، نک. زیر عنوان «از مستی‌اش رمزی بگو».)

باخرزی دربارهٔ سماع عارفانه می‌گوید: «هرجا که لفظ شراب و مدام آمده است مراد شراب محبت است، و هُوَ الشرابُ الطَهور، و این شراب محبتْ عبارت و کنایت است از امتزاج اوصاف به اوصاف، و اخلاق به اخلاق، و انوار به انوار، و اسما به اسما، و نعوت به نعوت، و افعال به افعال.» (فصوص‌الآداب ۲۴۰) «و شرب شراب هرآینه به نسبت تربیت و تهذیب تواند بودن و هر کس را بر قدر حال او دهند.» (همان ۲۴۱) باخرزی از جدّش، عارف معروف، در این باره روایت می‌کند: «شیخ‌العالم سیف‌الدین باخرزی [...] فرموده است: سَقیٰهُمْ رَبُّهم تمام است! شراباً طَهوراً کدام است؟ [...] و ازین خورندگان، بعضی به مجرد آنک کأس را بینند، ناچشیده مست شوند، و ازینجا قیاس کن تا حال آنها که بچشند، و باز آنها که بیاشامند، و باز آنها که سیراب شوند، و باز آنها که به این شراب مست شوند چون، و باز ازین بلندتر مرتبهٔ آنان که ازین سکر باز به صحو آیند.» (همان‌جا)

نظامی در بیان معراج رسول خدا فیضی را که حضرت از حق به صورت بی‌واسطه دریافته به «شراب» تعبیر می‌کند:

خورد شرابی که حق آمیخته   جرعهٔ آن در گِل ما ریخته

(مخزن ۱۹)

ناب: در اصل به مایعات تعلق می‌گیرد اما به طریق مجاز بر دیگر اشیا و حتی مجرّدات و اسامی معنی اطلاق می‌شود. «اوستا anāp [مرکب از a پیشوند نفی + n، مثل نون وقایه + āp = آب ـ م] به معنی بدون آب، پهلوی nāp، ارمنی anapak (ناآمیخته، خالص) هوبشمان ۱۰۱۵، و رک: دارمستتر، تتبّعات، ج ۱، ص ۱۱۱، ۳۰۹.» (حاشیهٔ برهان، ذیل «ناب») «ناب: خالص و بی‌عیب و صافی باشد. فرّخی گفت:

ناب است هرآن چیز که آلوده نباشد   زان روی ترا گویم آزادهٔ نابی»

(صحاح‌الفرس) آمیختن آب در شراب، تقلب به شمار می‌رود. در داستان «رستم و اسفندیار» می‌خوانیم که وقتی به دستور شاهزاده برای رستم شراب مـی‌آورند، او بـه رسم تفاخر مستانه در گوش پشوتن، برادر اسفندیار، می‌گوید:

چـرا آب بـر جـام مـی بـفگنی   که تـیزی نـبید کـهن بشکـنی؟

و آنگاه:

پشوتن چنین گفت با مـیگسار   که: بی‌آب جامی مَی افگن، بیار

(شاهنامه ۶، ۲۶۶)

۴. بشد: فعل تام، به معنای رفت و گذشت، که از آغاز شعر و نثر دری در کنار فعل کمکی به کار می‌رفته است.

وصال: نک. ح ۶۳/۷.

کرشمه: گرشمه، کِرِشم، گرشم: اشاره به چشم و ابرو، غمزه (معین) نیز ناز و عشوه، که با حرکاتی خاص از جوارح هم همراه است. کرشمه اغلب عنصری جـمالی و از مقولهٔ جلوه‌ها و حرکات دلفریب معشوق زیباروی و شیرین‌حرکات است، اما ایـن واژه، به‌نظر بنده، گاهی مفهوم دستبرد یا ضرب شست نشان دادن را نیز به همراه دارد، که در مواردی از این دست و در شعر عارفانه می‌توان آمـیزه‌ای از جـمال و جـلال، هردو، را در تفسیر شعر لحاظ کرد. در بیت زیر، هردو معنی را به طریق ایهام می‌توان قایل شد:

کرشمه‌ای کن و بازار ساحری بشکن   به غمزه رونق بازار سـامری بشکـن

در رسالهٔ مرآت عشاق: «کرشمه: التفات حق را گویند به سالک، بر وجهی که موجب جذب دل سالک باشد به جانب حق بالکُلّیّه؛ بیت:

به یک کرشمه توانی که کار ما سازی   چرا بـه چـارهٔ بـیچارگان نـپردازی؟»

(نقل از برتلس، تصوّف و ادبیات تـصوّف ۲۲۴) پـیداست از شـمار تـعابیر ذوقـی مشابهی است که برخی از صوفیه از مفاهیم شاعرانه می‌کنند و مـی‌کوشند تـا از آنـها اصطلاحاتی با تعاریف ثابت و مشخص بسـازند. (نک. ج ۱، ۵۴۲ـ ۵۵۱.) و امـا بـه صورت «کرشم»، مولانا چند بار به کار برده است، همچون:

نظری کن به چشم او، به جمال و کرشم او   نظری کن به خال او، به حق صحبت، ای عمو

(کلیات ۵، ۸۵)

عِتاب: خشم همراه با پرخاش، قهر و غضب؛ عتاب را در شعر عارفانه بـه تـجلّی جلالی محبوب (آسمانی) منسوب داشته‌اند. حافظ در این بیتْ لطف و عـتاب را در

برابر هم آورده است:

حافظ نه غلامیست که از خواجه گریزد　　　لطفی کن و بازآ، که خرابم ز عتابت

(قزوینی: صلحی کن) (در مورد دو نماد «جنگ» و «صلح» نک. ح ۳۶۲/۴.)

۵. دشمنان: در اینجا دو احتمال وجود دارد: یکی این‌که «دشمنان» را در برابر «دوست» (مفرد) به معنای دشمن مشهور یعنی مدّعی و نامحرم یا همان ابلیس آورده باشد. در این صورت، جمع را باید به معنای مفرد انگاشت، همچنان که از نظر علم معانی، گاهی در مواردی که کسی بیش از آن مشهور است که او را نشناسند و یا به هر دلیلی نخواهند نامی از او ببرند جمع به معنای مفرد به کار می‌برند. (در این مورد، نک. ح ۱۷۹/۱، و قس. با «گل آدم بسرشتند و...») دیگر آن‌که تمامی عوامل بد و شیطانی و حاکی از شر، تباهی، کفر و بی‌اعتقادی را یکجا و به صورت جمع در برابر دوست و محبوب همیشگی نهاده باشد. (دربارهٔ «دشمن» به معنای ابلیس، نک. ح ۶۲/۸، «خصم» ح ۱۳۳/۳، و «مدعی» ح ۱۴۸/۴.)

شمع آفتاب: ترکیب تشبیهی؛ برخی ترکیبها و تعبیرهای مشابه: شمع خاور یا: خاوری، شمع رواق اخضر، شمع زرین‌لگن، شمع سحر یا: سحرگهی، شمع صبح یا: صبحی (نس)، شمع صباح، شمع صبحدم، شمع عالمتاب، شمع فلک، شمع لگن چهارم، شمع گردون، شمع مزعفر، شمع مشرقی و... (مصفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی، با اندکی تغییر)

آفتاب: خور، خورشید، هور، شید، مهر، شمس؛ «خورشید نخستین کرهٔ آسمانی است که در ابتدای طلوع تمدن، توجه ساکنان زمین را به خود جلب کرده است. این توجه روزافزون منجر به پرستش خورشید شده و مذاهب مهرپرستی در ایران و هند و مصر و بسی دیگر از نقاط جهان، یکی از جلوه‌های این توجه بوده است [...] در شعر فارسی، خورشید مظهر قدرت و عظمت و زیبایی و درخشندگی و بلندی و قهر و تصمیم و سودبخشی و سرعت است.» (برای آگاهی بیشتر دربارهٔ این کره و نامها و ترکیبات فراوان آن در شعر پارسی، نک. فرهنگ اصطلاحات نجومی ۲۴۰ ـ ۲۴۵، و دهخدا، ذیل همین واژه.)

چراغ مرده کجا...: بیت دارای ارسال‌المثل (یا به قولی: معادله) است. همچنین همین لخت به‌عنوان مَثَل به‌نام حافظ ثبت شده است. (امثال و حکم ۲، ۶۱۰)

۶. سیب زنخدان ـ چاه زنخدان: در این دو نماد شعر عارفانه، سیب و چاه اغلب در برابر یکدیگر قرار دارند، اوّلی خوش و دلخواه، و دومی همراه با خوف و خطرهای

خاص خود. سیب زنخ یا ذقن معمولاً حاوی لذات و به اصطلاح، روی خوش و دلپذیر عشق و جمال است، چه از دیرباز در اشعار، به دست گرفتن و گَزیدن آن با مفهوم وصال و معاشقه از نزدیک یا بوس و کنار ملازمه داشته است. مجنون (در بیان آرزوی وصال لیلی):

با نارِ برت نشست گیرم — سیب زنخت به دست گیرم
گه نار ترا چو سیب سایم — گه سیب ترا چو نار خایم
(لیلی و مجنون ۲۱۷)

سیب زنخدان اغلب با فعل «گَزیدن» یا «خاییدن» (هردو در این مورد به معنای گاز زدن) همراه است. خاییدن را دیدیم، و گزیدن در بیت خود خواجه:

ز میوه‌های بهشتی چه ذوق دریابد — کسی که سیب زنخدان شاهدی نگَزید؟

اما چاه زنخ، پیداست به دلیل تیرگی و ترسناکی‌اش نقطهٔ مقابل سیب لذیذ و خوش آب و رنگ است و خوشی و آسودگی در بیرون آمدن از آن. لیکن به دلیل این‌که آن نیز متعلق به معشوق است فروافتادن در آن، به‌رغم بیمها و دغدغه‌های آن، نمی‌تواند یکسره خالی از لذت باشد و در حقیقت، آمیزه‌ای پیچیده از لذت و الم است، همچنان که خواجه آن را پارادوکس‌وار بیان کرده است، یعنی با همهٔ دشواریهای این چاه، بهترین مکان بیتوته است:

ای دل، گر از آن چاه زنخدان به در آیی — هرجا که روی، زود پشیمان به در آیی

لیکن در بیت مورد بحث به دل خود (یا به هر مخاطب فرضی دیگر) هشدار می‌دهد تا تنها به خوشیها و طربناکیهای طریق عشق و جمال‌پرستی فریفته نشود و به دشواریهای فراوان و شگرف راه نیز بیندیشد. شاید بتوان با بهره‌گیری از بیت کتیبهٔ دیوان گفت: عشق در آغاز کار، سیب را نشان طالب می‌دهد، و آنگاه چاهی هولناک از مشکلات گوناگون برای او دهان می‌گشاید.

محمد دارابی عقیده دارد: این از ابیاتی است که حافظ در آنها راهنماییِ پیر را ضروری و سلوک را بدون آن ناممکن می‌داند. (لطیفهٔ غیبی ۴۱) ولی به راستی از کجای بیت چنین تأکیدی به صراحت برمی‌آید؟ آیا هرگونه توصیه‌ای به درنگ و آهستگی در راه سلوک با لزوم پیر و مرشد ملازمه دارد؟ (نیز نک. ح ۱۰۷/۸.)

۷. کُحْل: سنگ سرمه (معین)؛ نیز در عربی: اِثْمِد؛ البته کحل به معنای خود سرمه (گَرد آن) نیز بسیار به کار رفته، همچنان که در بیت دقیقاً به همین معنی است. کُحلی = سرمه‌رنگ؛ منوچهری:

سوسن سرین ز بیرم کُحلی کند همی   نسرین دهان ز درّ منضّد کند همی
(دیوان ۱۱۵)

نظامی: کُحلی پوش (در مورد شیرین و پارچهٔ آسمانگون بر میان بستن او):

فلک را کرد کُحلی پوش پروین   موصَّل کرد نیلوفر به نسرین
(خسرو و شیرین ۷۷)

فعل آن: کَحْل = سرمه کشیدن؛ کَحّال = سرمه‌فروش، نیز چشم‌پزشک در قدیم (معین) (نیز نک. «سرمه» در ح ۲۵۳/۴، «کُحل‌الجواهر» در ح ۶۲/۷.) سرمه با توتیا فرق دارد. (نک. «توتیا» در: ح ۶۳/۶.)

بینش: بینایی، آگاهی، بصیرت، بصارت؛ در قیاس با برخی دیگر از موارد کاربرد این واژه در شعر حافظ همچون «لوح بینش» (۹۴/۳) و «حدیقهٔ بینش» (۴۰۰/۹) به‌نظر می‌رسد مجازاً به معنای چشم آمده باشد به علاقهٔ سببیت یعنی ذکر مسبَّب (بینش و بینایی) و ارادهٔ سبب (چشم). در غیر این صورت، راهی جز این باقی نمی‌ماند که بگوییم «بینش» به همان معنای بینایی و بصیرت است و «کحل بینش» از آن روی گفته است که سرمه، به باور گذشتگان، موجب افزایش بینایی (گذشته از زیبایی) است. «از هر دولتی چه گشایشها بینی و از هر گشایشی چه بینشها بینی و از هر بینشی چه آسایشها بینی.» (رسائل خواجه عبدالله انصاری ۲۶۰)

شما: به معنای «تو»، خواه در مقام تعظیم و احترام و خواه صرفاً به اقتضای وزن، فراوان در متون ادب آمده است؛ سعدی:

وصال ما و شما دیر متّفق گردد   که من اسیر نیازم، تو صاحب نازی
(غ ۵۷۸)

امیرخسرو:

سرو بلندبالا، گر با شما برآید   هرگز قد بلندت از وی فرونماند
(دیوان ۲۶۲)

عماد فقیه: غزلی با ردیف «شما» (= تو) دارد به مطلع:

شیرین‌نفس دهان چو قند شما بود   وآزاده سرو، قدّ بلند شما بود...
(دیوان ۱۰۶ـ۱۰۷)

ناصر بخاری: در خطاب به محبوب ازلی:

شمایید از همه عالم مرا مقصود و این معنی
چه دارم از شما پنهان؟ شما را دوست می‌دارم
(دیوان ۳۳۴)

حافظ: خود بسیار دارد، از جمله در غزلهای عارفانه‌اش؛ همچون:
گر ز دست زلف مشکینت خطایی رفت، رفت
ور ز هندوی شما بر ما جفایی رفت، رفت

جَناب: به فتح: ناحیه و صحن و فضای نزدیک به شخص، جمع: اَجْنِبَة (لسان‌العرب) در پارسی به معنای آستان و درگاه؛ آنچه از زمانهای متأخر تا کنون به صورت عنوان احترام‌آمیز برای افراد معمول است مجاز به علاقهٔ مجاورت است. امّا در دیوان حافظ به‌نظر این نگارنده، در عموم موارد کاربرد، همان معنای آستان و درگاه آشکار است، از جمله در امثال اینها: دوش از جناب آصف، پیک بشارت آمد...، حافظ، جناب پیر مغان مأمن وفاست...، همچنان که در بیت مورد نظر نیز «جناب» به «آستان» راجع است.

خواجه اغلب در مورد بینش و بصارت، تناظری به مدد تصویرگری میان چشم خود و یار یا متعلقات او (همچون آستان، خال، رخ و غیره) ایجاد می‌کند تا نوعی رابطهٔ اینهمانی بین آنها برقرار کند و نشان دهد منشاءِ بینش و بصارت او چیزی بجز یار نیست، مثل:

مدار نقطهٔ بینش ز خال تست مرا — که قدر گوهر یکدانه گوهری داند
این نقطهٔ سیاه، که آمد مدار نور — عکسیست در حدیقهٔ بینش ز خال تو

البته مراد از ذکر این مطلب آن نیست که شاعران دیگر چنین رابطه‌ای را تصویر یا بیان نکرده‌اند بلکه نشان دادن علاقهٔ خاص او و به این امر است، که فراوانی این بنمایه در اشعار وی گواه آن است. (در این باره، نک. ح ۹۴/۳.)

۸. قرار و خواب ز حافظ...:

عجباً لِلمُحِبِّ کیفَ ینام — کلُّ نَومٍ عَلَی ٱلمُحبِّ حرام
(نقل از قطب‌الدین شیرازی، مکاتیب فارسی ۳۴)

طمع: = امید؛ «طمع» در تازی و پارسی گاهی به معنای امید (یعنی معنای مثبت) می‌آید؛ در قرآن: وَ الذّی اَطْمَعُ اَنْ یَغْفِرَ لي خَطِیئتی یَومَ الدین (شعراء ۸۲) (آن‌که امید می‌دارم لغزش مرا در روز شمار ببخشاید.) همچنان‌که «امید» پارسی هم گاه معنای طمع می‌یابد: ... بر امید دانه‌ای افتاده‌ام در دام دوست (۶۳/۳)

* * *

غزل را از نظر موضوعی می‌توان نوعی ذیل یا تکمله برای غزل ۱ انگاشت، بدین‌سان که در نخستین شعر، کلیات یا اصول بنیادین بینش عارفانه و عاشقانه و نمط و طریقت کلیِ سلوک و نیازها، دربایستها و دشواریهای آن آمد، لیکن در غزل حاضر به بیان گوشه‌ها و جزئیاتی از راه دلخواه شاعر و آنچه مقابل و خلاف آن است می‌پردازد. غزل را با ابیاتی به شیوهٔ معهود شعر قلندرانه و خراباتی (هرچند بدون ذکر این دو لفظ) می‌آغازد، چند مفهوم نکوهیده و نادلخواه (مطابق هنجار عملی این‌گونه غزل) همچون صلاح، تقوی، وعظ، صومعه، خرقه و ریای زیر آن را می‌آورد، و بی‌درنگ و در برابر آنها نمادهای مورد علاقهٔ خود را حول مستی و عشق، از جمله دیر مغان یعنی مرکز و مجمع همهٔ آمال و آرمانهای خویش، می‌گذارد، و آنگاه با عطف سخن به اصل و غایت عشق یعنی معشوق، یادکردی دارد با درد و دریغ از لحظات گذرای وصال و بیخویشی آن، که سپری شدنش به معنای فروافتادن به همان واقعیتهای نادلخواه محیط ریا و رعونت و ظواهر است. به گمانم بسی معنی‌دار و سنجیده است که با ذکر «دوست»، در مقابل او «دشمنان» را به صورت جمع می‌آورد تا تمامی آن عوامل نامساعد و بازدارنده را یکجا افاده کند، چه از این پس دیگر تنها دوست و دلدار باقی می‌ماند و آنچه در پیوند با اوست، یعنی دیو بیرون رفته و فرشته درآمده است، پس بازگشتن به تیرگی، آن هم پس از گسترده شدن نور «آفتاب» دیگر جایی و وجهی ندارد. نکته‌ای در باب حشو یا معترضهٔ «یاد خوشش باد» این‌که اگر آن را جدا و جز در بافت شعر بنگریم عبارتی معمولی یا به اصطلاح حشوی متوسط (به زحمت مایل به خوب) است، اما اگر کل شعر و آن چند عنصر آشوبنده و بازدارنده را یکجا لحاظ کنیم، عبارت ارزشی بیشتر می‌یابد.

۳

۱ اگر آن ترک شیرازی به‌دست آرد دل ما را
به خال هندُوِش بخشم سمرقند و بخارا را

۲ بده ساقی، میِ باقی، که در جَنّت نخواهی یافت
کنار آب رکناباد و گلکشت مصلّیٰ را

۳ فغان کاین لولیان شوخ شیرین‌کار شهرآشوب
چنان بردند صبر از دل، که ترکان خوان یغما را

۴ ز عشق ناتمام ما جمال یار مستغنیست
به آب و رنگ و خال و خط چه حاجت روی زیبا را؟

۵ حدیث از مطرب و مَی گو وُ راز دهر کمتر جو
که کس نگشود و نگشاید به حکمت این معمّا را

۶ من از آن حسن روزافزون که یوسُف داشت، دانستم
که عشق از پردهٔ عصمت برون آرد زَلیخا را

۷ بدم گفتی و خرسندم، عَفاکَ الّله، نکو گفتی
جواب تلخ می‌زیبد لب لعل شَکَرخا را

۸ نصیحت گوش کن، جانا، که از جان دوستر دارند
جوانان سعادتمند، پند پیر دانا را

۹ غزل گفتی و دُر سفتی، بیا و خوش بخوان، حافظ
که بر نظم تو افشاند فلک عِقد ثریّا را

۱. ترک شیرازی: آرای گوناگون دربارهٔ آن هست. عدّه‌ای ترکان شیرازی را اعقاب و اسلاف مغولان و ایلخانان می‌دانند که با مردم شیراز یا کلاً پارس درآمیختند و همان‌جا ماندگار شدند. صحت آن به گمان بنده محتمل است، یعنی همچنان‌که امروز نیز طوایفی به‌نام ترک و از تیره‌های دیگر در آن منطقه هستند و نامهای ترکی نیز دارند، ممکن است در آن روزگار هم کسانی ترک نام (البته از تیره‌هایی متفاوت) در آنجا می‌بوده باشند. عدّه‌ای هم علی‌الرسم به دنبال حدسهایی غریب‌اند، مثلاً این‌که مادر شاه شجاع ترک قراختایی بوده، و یا این شاه در یک جا از جامع‌التواریخ حسنی

«تُرکک» خوانده شده است، که گیریم اینها درست باشد، چه ربطی به شعر دارد؟ مگر آن‌که باید دل شاعر را به دست آوَرَد همیشه و در همه‌جا پادشاه، آن هم لزوماً پادشاهی به‌نام شجاع، است؟ ظهور گاهگاه «ترک شیرازی» در اشعار از سده‌های هفتم تا نهم این نظریه را تقویت می‌کند؛ گذشته از بیت خواجه، سعدی در سدهٔ هفتم:

زدست ترک خطایی، کسی جفا چندان   نمی‌برد که من از دست ترک شیرازی

(غ ۵۷۸)

و شاه داعی شیرازی در سدهٔ نهم:

الا ای تـرک شـیرازی، الا ای دلبـر جـادو

دلیر و شیردل شیرین و شیوه‌کار و چشم‌آهو

(دیوان ۲، ۵۱۳)

اما این نگارنده احتمالی دیگر هم می‌دهد: این‌که مراد از ترکان شیرازی همان لولیان یا کولیانی باشد که خواجه در بیت ۳ گفته است، زیرا این لولیان از جهاتی بی‌شباهت به ترکان نبوده‌اند، به‌ویژه که در بررسی «لولیان» خواهیم دید که (مطابق نظر علیرضا ذکاوتی) ترک و لولی گاهی در اشعار در کنار هم به کار رفته است. احتمال دیگر، هرچند قدری ضعیف‌تر، این‌که خواجه به معنای مصطلح ترک شیرازی (گمان این نگارنده) نظر نداشته و تنها می‌خواسته ویژگیهای ترک، مثل حسن و سپیدی چهره را با ملاحت و گندمگونی شیرازی در برابر هم قرار دهد تا با سیاهی هندو تنوعی از رنگها پدید آورد؛ البته سمرقندیان و بخاراییان هم در این تناسب و تنوع قومی حضور دارند، گو این‌که این دو هم به سپیدی چهره و البته حسن صورت در اشعار موصوف‌اند. در این مجموعهٔ متنوع، مسلماً اخلاق و روحیات قومی نیز می‌تواند لحاظ شود، همچون بیرحمی و جفاکاری و پرخاشگری ترک، مهربانی و مدارا و ملایمت شیرازی، رهزنی هندو (که در مورد خال می‌تواند به رهزنی دلها تعبیر شود) و نظایر اینها. شق اخیر و ویژگیهای یاد شده، قطع نظر از این‌که ترک شیرازی را یک قوم یا تیرهٔ واحد لحاظ کنیم یا دو قوم، با دو نظریهٔ محتملِ دیگر مانعةالجمع نیست، یعنی تنوع رنگها میان سبزه یا گندمگون و سیاه و سپید، یا کنتراست دو رنگ اخیر و نیز تنوع خلقیات، در هر حال وجود دارد، اگرچه پیداست در تصویرگری، در درجهٔ نخست ویژگیهای عینی و صوری یعنی رنگ و ویژگیهای برونی لحاظ می‌شود و آنگاه روحیات و دیگر امور انتزاعی.

سمرقند: «شهری بزرگ است و آبادان است و با نعمت بسیار و جای بازرگانان همه

جهان است، و او را شهرستان [= شارستان: اصل شهر از خانه‌ها و دکانها ـ م] است و قهندز [ارگ و بارو ـ م] است و رَبَض [دیوار پناه و پیرامون شهر ـ م] است [...] و اندر وی خانگاه مانویان است [...] و از وی کاغذ خیزد، که به همه جهان برند.» (حدودالعالم ۱۰۷ ـ ۱۰۸) «چون کاغذ سمرقندی هیچ جای دیگر نبود.» (مسالک و ممالک ۲۲۷)

بخارا: «شهری بزرگ است و آبادان‌ترین شهری است اندر ماوراءالنهر و مستقرّ مَلِک مشرق است، و جایی نمناک است و بسیار میوه‌ها و با آبهای روان؛ و مردمان وی تیراندازند و غازی‌پیشه.» (حدودالعالم ۱۰۶)

۲. می باقی: بی‌گمان در اینجا باقی می و بازماندهٔ آن در شیشه یا سبو مراد است، و نه آن می که بقا می‌دهد؛ زیرا می‌گوید: در بهشت نیز چنین فضای خرّمی نمی‌توان یافت. «شراب باقی» به همین معنی در شعر خواجو:

بیار، ساقی، شراب باقی　　　که همچو چشم تو نیمه‌مستم
(دیوان ۳۰۴)

اما مگر مطابق سنت بدیع‌زدگی به‌ویژه در این سده و پس از آن (که در جلد ۱ زیر عنوان «مشاطهٔ چالاک طبع» از آن سخن گفته شد) می‌توان از ایهام (حتی اگر معنای ایهامی به بیت نخورَد) غافل شد؟ پس می‌توان معنای می پایدار و بقابخش را به صورت ایهام قایل شد، خصوصاً به قرینهٔ «جنت». اما این‌که عده‌ای گفته‌اند اگر به معنای اخیر باشد باید «مُبقی» (از ابقاء) گفت هم‌نظر نادرستی است، چون «باقی» به همین معنی در اشعار پر است و مراد از آن بادهٔ پایدار (در برابر «فرّار») یا شراب ازلی و الستی است. به این شواهد بنگریم، که از میان انبوهی برگزیده‌ام:

ایمنیم از خمار مرگ، ایرا　　　میِ باقیِ بی‌خمار خوریم
(مولانا، کلیات ۴، ۸۲)

آن میِ باقی بوَد اول، که جان زاید ازو
پس دروغ است آنک می جان است، کان ثانیست آن...
در می باقی نشان پیوسته جان مردنی
کز جوار کیمیا آن مس زر کانیست آن
(همان ۲۱۵)

می به هشیار ده، ای ساقی مجلس، که مرا　　　نشئه‌ای هست هنوز از می باقی الست
(سلمان، دیوان ۳۱)

پیداست وقتی شرابْ صفتی چون «لامکان» می‌گیرد «باقی» صفت مشابه آن

خواهد بود:

ساقی، تو شراب لامکان را　　آن نام و نشان بی‌نشان را
بفزا، که فزایش روانی　　سرمست و روانه کن روان را
(کلیات شمس ۱، ۸۱)

آنگاه «ساقی باقی»، «جام باقی» و غیره هم پدید می‌آید:

روضهٔ خرّم و خوش و پرنور　　ساقی باقی و شراب طهور
(مثنویهای حکیم سنایی ۷۸)

در پیش تو داشت جام باقی　　شمس تبریز، شاه و ساقی
(کلیات شمس ۱، ۷۹)

می‌بین رخ جانفزای ساقی　　در جام جهان‌نمای باقی
(عراقی، کلیات ۱۲۸)

جَنّت: = بهشت، فردوس (معرّب پردیس، نک. حاشیهٔ «فردوس» در برهان.) در آیات قرآنی، اسامی و صفاتی چند به این واژه می‌پیوندد چون: خلد، نعیم، عالیه، عدن، فردوس، مأویٰ. (نک. المعجم‌المفهرس لِألفاظ‌القرآن‌الکریم، ذیل «جنّة»). در مورد نامها و صفات و رؤوس موضوعات مربوط به آن، نک. کامران فانی، بهاءالدین خرّمشاهی، فرهنگ موضوعی قرآن مجید، الفهرس‌الموضوعی للقرآن‌الکریم ۱۶۶ ـ ۱۶۸.)

آب رکناباد (یا: رکنی): حمدالله مستوفی در وصف شیراز از «کاریز رکناباد» یاد می‌کند: «آبش از قنوات است و بهترین آن کاریز رکناباد است، که رکن‌الدوله حسن بن بویه دیلمی اخراج کرده.» (نزهة‌القلوب، المقالة‌الثالثة ۱۱۵) ابوالعباس زرکوب شیرازی (ف ۷۸۹) شش صفت و خاصیت برای آن برمی‌شمارد: «بدان که مجموع صفات و خواصی که حکماء و ارباب صناعت طب در شرح فضیلت آب اعتبار کرده‌اند جمله در آب رکناباد یافت می‌شود [...] اول، آن‌که از منبع دور افتاده. دوم، در ممرّی مکشوف می‌گذرد. سیوم، آن‌که بر سنگریزه و زمین صلب گذار دارد. چهارم، حیوانات از هیچ جنس در این آب یافت نمی‌شود. پنجم، بر کنار جویبار او درخت انجیر و گردکان و کدو و آنچه مایهٔ تغییر مزاج آب است، نیست. ششم، از طرف اعلی بر سبیل انحدار [به نشیب آمدن ـ م] به صوب اسفل روان است.» (شیرازنامه ۱۰) در جایی دیگر هم سخنانی دارد در توصیف آن، که البته در جامهٔ مبالغات شاعرانه است. (نک. ص ۳۸ ـ ۳۹.) ابن‌بطوطه هم، همزمان با حمدالله مستوفی، از پنج نهر شیراز نام می‌برد که یکی از آنها نهر رکناباد است، که از چشمه‌ای در پای کوهی موسوم

به قلعه کوچک برمی‌خاسته و حوالی آن بوستانی دلکش بوده، که قبر سعدی در آن واقع بوده است. (لسترنج ۲۷۰)

سعدی:

دست از دامنم نمی‌دارد   خاک شیراز و آب رکناباد
(غ ۱۵۴)

سلمان، با فاعل «دل»:

خیال آب رکناباد می‌پخت   هوای خطّهٔ شیراز می‌کرد
(دیوان ۸۹)

(دربارهٔ منبع آن یعنی کوه الله‌اکبر، نک. ح ۴۰/۹.)

گلکِشت (به کاف و کسر آن): زنده‌یاد خانلری در جلد دوم دیوان (۱۲۲۲) «گلگَشت» رایج را جای تأمل دانسته و به عقیدهٔ استاد علّامه، مجتبی مینوی، اشاره کرده‌اند که باید به کسر کاف تازی یعنی جای کشت گل خوانده شود. این نگارنده، با آن‌که عادت دارد هرچه را روانشاد، استاد مینوی، گفته‌اند چشم‌بسته بپذیرد، در اینجا ناگزیر است بگوید: تا آنجا که بنده دیده، نه هیچ‌یک از صاحبان تصحیح علمی و انتقادی دیوان حافظ (بجز خانلری) ضبطی بجز «گلگَشت» دارند، و نه در هیچ‌یک از فرهنگهای قدیم و جدید پارسی «گلکِشت» ضبط شده است (از جمله دهخدا و معین). حافظ‌پژوهانی چون محمدامین ریاحی، اسلامی ندوشن، حسینعلی هروی و منوچهر امیری هم آشکارا جانب صورت معمول «گلگَشت» را گرفته‌اند. (نک. ریاحی، گلگشت در شعر و اندیشهٔ حافظ ۱۵۱؛ اسلامی ندوشن، «دنبالهٔ حکایت حافظ»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، س ۲۵، ش ۱ـ۴ (باهم)، پاییز ۱۳۶۷، ص ۱۱۶ـ۱۱۷؛ هروی، «سخنی از تصحیح جدید دیوان حافظ»، نشر دانش، س ششم، ش دوم، بهمن و اسفند ۱۳۶۴، ص ۲۳ـ۲۴؛ امیری، «دربارهٔ بیست بیت از دیوان حافظ خانلری»، آینده، س ۱۰، ش ۱۰ـ۱۱، دی و بهمن ۱۳۶۳، ص ۶۴۳.) گفتیم که فرهنگها در «گلگَشت» اتفاق رأی دارند. (برای نمونه، نک. غیاث، مؤیدالفضلاء و معین.)

امیرخسرو:

بی‌تو، ای گل، سر گلگشت چمن نیست مرا   که تماشای گلستان شما خوش باشد
(دیوان ۲۳۴)

که در لخت دوم «تماشا» آمده به معنای گردش و سیاحت و تفرج.

جایی که به دِه کنند گلگشت   در کوچه دمد گل پیاده
(همان ۵۰۴)

که اولاً فعل «گلگشت کردن» است، و ثانیاً جزءِ «گشت» با «پیاده» تناسب دارد.

مصلیٰ: محله‌ای بوده در شمال شیراز، که اکنون آرامگاه حافظ در آن است، کنار آب رکنی، محلی خوش و خرم و نزهتگاه اهل دل. زرکوب شیرازی: «شمال مشک‌آگینش در حَلبهٔ [میدان اسبدوانیِ ـ م] رِهان امتحان، مصلّیِ هوای مصلّای او [متن: مصلی او ـ م]گشته.» (شیرازنامه ۳۶) سعدی: «چنان حکایت کنند که یکی از ملوک پارس [...] به عزم تفرج با تنی چند خاصان به مصلای شیراز بیرون رفت...» (گلستان ۱۲۶) گفتنی است «مصلّی» و «رکناباد» در اشعار، اغلب در کنار هم آمده‌اند؛ عبید:

نسیم خاک مصلی و آب رکناباد　　　غریب را وطن خویش می‌برد از یاد

(کلیات ۷۰)

عبید چهار بیت آغاز این غزل را به توصیف این‌دو اختصاص داده و آنها را همچون حافظ به خرّمی و زیبایی ستوده است؛ و عماد فقیه:

خوشا هوای مصلی و آب رکن‌آباد　　　که آن مفرّح دل وین مقوّی جان باد

(دیوان ۱۰۴)

۳. لولیان: «در عربی زُط می‌گویند. گویا در سوریه غَجَر می‌نامند. دخویه رساله‌ای در باب کولیها و غربال‌بندها نوشته است.» (غنی، یادداشتها ۲۶۸) نامهای کولیان در ایران: پوشه، پاپتی، توشمال، جات، جت، جاتی، یوت، گات، گت [به‌نظر می‌رسد شکل عربی «زُط» صورتی از چند نام اخیر باشد ـ م]، جنگیانه، جوگی، چگنی یا چگینی، چنگانه، چنگ‌زن، چنگی، حرامی، خانی، خنی، خطیر، خنیاگر، زرگر قوچانی، زرگر کرمانی، زنگانه، زنگاری، زنگی، سوزمانی، شهریشن یا: شَرشَن، غجر، گجر، غربال‌بند یا: غلبیربند، غربت، غربتو، غربتی، غریب‌اِشمار، غریب‌زاده، فقرا، فیوج [برخی افراد و خانواده‌های کولی نام «فیوجی» دارند ـ م]، فَیج، قُرشمار، قریشمار، غرشمال، قره‌چی یا: قراچی، کاسب، کراچی، کزنگی، کلیلانی، کم‌بند، کوسان، کوزنگی، گیلانی، لُری، لوری، لوطی، لولی، کولی، کابلی، کاوُلی، لوند، مطرب، کمچنی (ایرج افشار لرستانی، کولی‌ها ۳۱، با اندکی پس و پیشی؛ این کتاب عجالتاً دقیقترین و عالمانه‌ترین پژوهشی است که در ایران در این باره انتشار یافته، و یکی از محاسن آن پژوهش دربارهٔ کولیان دیگر ممالک و قاره‌های مختلف است. دربارهٔ پیشینهٔ تاریخی آنان، نک. ص ۴۳ ـ ۵۵. بخشهای بعدی به تحقیق در نحوهٔ زندگی، اوضاع اقتصادی و اجتماعی آنان و سرانجام، پیگیری لولی و کولی در متون

پارسی و عربی می‌پردازد، که مبحث اخیر نیز در نوع خود سودمند و مغتنم است. از دیگر منبعهای قابل استفاده: یحیی ذکاء، کولی و زندگی او؛ علیرضا ذکاوتی قراگزلو، «بنگهٔ لولیان در کنار سرای مغان»، نشر دانش، س نهم، ش سوم، فروردین و اردیبهشت ۱۳۶۸، ص ۱۰-۱۵.)

کولیها از سدهٔ چهارم ق. م. تا سدهٔ دوم م. در هند می‌زیستند، آنگاه به ایران کوچیدند، و اکنون تقریباً در همهٔ استانها حضور دارند. در خوزستان بنا به مشهودات این نگارنده در بیابانها یا حواشی شهرها بقایای آنان هنوز حضور دارند و محل زندگی آنان تا چند دههٔ اخیر گاه مکان تفریح و وقت‌گذرانی عدّه‌ای بود. نحوهٔ زندگی و اشتغال آنان به مطربی از برخی نامهای یاد شده به خوبی برمی‌آید. همچنین نامهایی چون کراچی، کابلی و کاولی (مبدّل به «کولی») می‌تواند بیانگر مسیر مهاجرت آنان از هند به ایران باشد. «کولیهای ایران [...] از طریق زندگی انگلی، یعنی گدایی، دزدی، فالگیری و یا معاملات نامشروع و قاچاق، زندگی می‌کنند.» (عزت‌الله نوذری، ایلات و کولیهای استان مرکزی ۱۲۸) «زنان کولی در شرایط مختلف به هر کاری دست می‌زنند و برای به‌دست آوردن پول و یا لقمه نانی به هیچ اصل اخلاقی پای‌بند نیستند.» (همان ۱۳۳) آری، به‌یاد سعدی می‌افتیم که در هشت سده پیش نیز گفت: «اعرابیی را درمی چند گرد آمده بود و به شب از تشویش لوریان در خانه تنها خوابش نمی‌برد.» (گلستان ۱۲۴) ذکاوتی قراگزلو می‌نویسد: «مسلم بودن انتساب لولیان به هندوستان (البته طبقات فرودین جامعهٔ هندی) با نشانه‌های دیگر تأیید می‌شود. یکی وجود ناحیه‌ای به‌نام «رور» است در سند [...] رودی هم به نام «لورا» در بلوچستان داریم. نشانهٔ دیگر اطلاق کلمات جوکی و سندی است بر کولیها. نشانهٔ دیگر اطلاق عنوانهای کابلی، کاولی، کاول و کولی بر اینان است.» (مقالهٔ پیشین ۱۱) و اما، چنان‌که پیشتر اشاره شد، ایشان در مقالهٔ سودمندشان به کاربرد لولی و ترک در برخی متون پارسی و تازی اشاره کرده‌اند، از جمله در این بیت اعشی قیس (ف ۶۲۹م.):

و لَقَد شَرِبتُ الخَمْرَ تَرْکضنْ　　　حَولَنا تُرکٌ و کابُل

(همان ۱۲) (شراب می‌نوشیدم، در حالی که ترکان و کابلیان در گِرداگرد ما می‌دویدند.) گذشته از همین شعر حافظ (که البته ترک و لولی با فاصله آمده) این بیت را به نام مولانا آورده‌اند:

گر دل به هوای لوریی برجوشد　　　صد ترک بر او عرضه کنی، ننیوشد

(همان ۱۳؛ البته بیت ظاهراً از مولانا نیست. در مرصادالعباد ۴۹ آمده است با ضبط «لولیی».)

اما لولیان پیشینه‌ای دراز در ادب پارسی دارند. شاهنامهٔ فردوسی از قدیمترین منابعی است که سخن در این باره دارند. در پادشاهی سراسر شادی و شادخواری بهرام گور می‌خوانیم که او با شنیدن گلایهٔ تهیدستان که: توانگران به هنگام باده‌نوشی دارای همه‌چیز، از گُل و رود و سرودند و تنگدستان بی‌بهره، به شنگل، پادشاه هند، پیکی می‌فرستد که:

از آن لوریان برگزین ده هزار — نر و ماده، بر زخم بربط سوار

به ایران فرستش که رامشگری — کند پیش هر کهتری بهتری

(۷، ۴۵۱)

منوچهری:

این زند بر چنگهای سغدیان پالیزبان — وان زند بر نایهای لوریان آزادوار

(دیوان ۲۸)

گفتنی است لولی در برخی فرهنگها سرودگوی خوانده شده است (مثل سرمهٔ سلیمانی).

در این متون، گوشه‌هایی از شیوهٔ زندگی لولیان و اخلاق و روحیات آنان ذکر شده است؛ خاقانی:

در قصر شهان بسی نپایی — زی بُنگهٔ لولیان گرایی

(تحفةالعراقین ۱۶)

مراد این‌که به ادبار و افلاس خواهی افتاد. خاقانی دربارهٔ کوچ و سرگردانی همیشگی آنان:

این دل سرگشته همچون لولیان — باز دیگر جای مسکن می‌کند

(دیوان ۶۰۸)

مولانا، دربارهٔ رسن‌بازی لولیان:

زلف عنبرسای او گوید به جان لولیان: — «خیز، لولی! تا رسن‌بازی کنیم، اینک رسن»

(کلیات ۴، ۱۹۵)

لطیفهٔ عبید نیز مؤید رسن‌بازی آنان است و جنبه‌هایی دیگر از پیشهٔ معرکه‌گیری لولیان را نیز می‌افزاید: «لولئی با پسر خود ماجرا می‌کرد [...]: چند با تو گویم که معلق زدن بیاموز و سگ از چنبر جهانیدن و رسن‌بازی تعلّم کن تا از عمر خود برخوردار شوی...» (کلیات ۲۷۴)

عراقی لولیان را عاشقان سر و دستارانداز توصیف می‌کند:

عشقی نبود چو عشق لولی و گدای　　　افگنده کلاه از سر و نعلین از پـای

(کلیات ۳۲۲)

امیرحسن دهلوی می‌گوید: با کشت و زرع میانه‌ای ندارند:

نیاید صبحدم از عاشقان صـبر　　　نیاید هیچ وقت از لولیان کِشت

(دیوان ۶۸)

مؤلف تذکرهٔ آفتاب عالمتاب دربارهٔ مهستی گنجه‌ای می‌گوید: «سرخیل لولیان زمان بود.» (دیوان مهستی ۷۹) این لقب به زنان از جهت بی‌پروایی و بی‌حفاظی داده می‌شد.

یکی از نکات مهم، شـناخت تـفاوت کـاربردها و بـه‌ویژه تـلقی و زمـینهٔ ذهـنی استعمال‌کنندگان واژه‌ها یا تعابیر است، و نه کلّی‌گویی و همه چیز و هـمه کس را در یک جوال ریختن مطابق رسم رایج. من معتقدم لولی حـافظ هـیچ مـناسبتی بـا لولی مولانا ندارد، زیرا در شعر حافظ لولی را با ویژگیهای واقـعی، بـیرونی، مـحسوس و مرئی یا دارای عینیت می‌بینیم، حال آن‌که مولانا از لولی چیزهای دیگری اراده می‌کند. او دو معنی از لولی می‌گیرد، که هردو هم مجازی و حاکی از برداشتی صـرفاً ذهـنی است: یکی عیّار و جَلد در راه طریقت از جهت چستی و چالاکی لولیان و در یک جا درنگ نکردن آنان:

ای لولیان، ای لولیان، یک لولیی دیـوانـه شـد

طشتش فتاد از بام ما، نک سوی مجنونخانه شد

(کلیات ۲، ۳)

نک بـهاران شـد، صـلا، ای لولیـان　　　بـانگ نـای و سـبزه و آب روان

لولیـان، از شـهر تـن بـیرون شـوید　　　لولیـان را کَـی پـذیرد خـان و مـان؟

(۴، ۲۳۴)

دیگر: نوعی مفهوم ذهنی و مجرّد از زیبایی ناب، که مثل لولیان فرّار و گریزپاست، و مولانا آن را برای محبوب آسمانی عارفان به کار می‌برد:

هـرکه بـتوانـد نگـه دارد خِـرد　　　مـن نـتانستم، مـرا بـاری بـبرد

گرد مـن مـی‌گشت یک لولی، پـریر　　　هـمچنینم بـرد کـلّی کـرد و مُـرد

کرد لولی دست خود در خـون مـن　　　خون مـن در دست آن لولی فسـرد

رخت برد و بخت داد، آنگه چه بخت　　　سـیم بـرد و دامـن پـرزر شـمرد

(۲، ۱۵۵ غ ۸۱۵)

همین‌گونه لولی را در این شعر نیز می‌بینیم:

لولیانند درین شهر، که دلها دزدند | چشم ازین خلق ببندی چو در ایشان نگری
چشم مستش چو کند قصد شکار دل تو | دل نگه داری و سودت نکند چاره‌گری
عاشقانند ترا در کنف غیب، نهان | گر تو بینی نکنی، از غمشان بوی بری...
گر ترا دست دهد آن مه، از دست رَوی | ور ترا راه زند آن پری ما، بپری

(۷، ۹۵، از یک ترجیع)

خوان یغما: رسمی از مغولان، که جشنی برپا می‌کردند که در آن فرقی میان کهتر و مهتر و وضیع و شریف نبود. سفره‌ای از انواع اطعمه و اشربه فرومی‌چیدند. هرکس هرقدر که می‌توانست می‌خورد، و در پایان حق داشت ظرف غذایش را به یادگار این جشن با خود ببرد. بدین‌سان، خوان یغما مصطلح شده است برای غارت و تاراج کامل. در ابن‌الاثیر [= کامل التواریخ ـ م] ۲۷۷/۸ وصف یک همچو خوانی به مناسبت عید فطر آمده است، که در بغداد خوانی بزرگ به وسعت سیصد در هفت ذرع چیدند و بعد از نماز فطر، که خلیفه خواند، مردم خوان را غارت کردند. (برای اطلاع بیشتر، نک. از کوچهٔ رندان ۲۳۱، یادداشتها.) سعدی:

ادیم زمین سفرهٔ عام اوست | چه دشمن بر این خوان یغما، چه دوست

(بوستان ۳۳)

۴. جمال: در مورد جمال (و جلال) حضرت حق، نک. ح ۶۲/۲.

خال: نک. ح ۵۹/۳.

خط: موی تازه رُسته بر پشت لب جوانان؛ خط سبز از آن روی می‌گویند که در مورد جوانان، رنگ سیاهی است که به سبزی می‌زند و هنوز غلظت کامل نیافته است. عدّه‌ای موی نورسته در زیر صُدْغ (بناگوش) را نیز خط نامیده و از آن مضمون ساخته‌اند. در ترکیب «سبزهٔ خط» تشبیه به سبزه به همان علاقهٔ سبزگونگی صورت می‌گیرد. همچنین ترکیباتی متعدد با صفات گوناگون از خط ساخته می‌شود، چون خط مشکین یا: مشکبار، خط غالیه‌فام یا: غالیهٔ خط، خط عنبرین و غیره، که در آنها، گذشته از علاقهٔ شباهت رنگ خط به مشک و غالیه و عنبر، نوعی عطر و خوشبویی به طریق مجاز به خط نسبت داده می‌شود. خط یار و خط سبز در نزد قدمای ما عنصری جمالی تلقی می‌شد، چنان‌که از زیبایی و دلنشینی آن در متون ادبی بسیار سخن گفته شده است. به‌نظر نمی‌رسد با توجه به متغیر بودن مفهوم و مصداق جمال در میان اقوام و ازمنه و امکنهٔ مختلف، در زمان ما آن‌گونه پسند و تلقی در باب خط وجود داشته باشد، همچنان که برخی دیگر از مصادیق و موازین زیبایی در قدیم، امروزه منسوخ

شده است. در متون شعر و نثر، مضامین فراوان دربارهٔ خط وجود دارد، همچنان‌که در شعر خواجه. سعدی حکایتی در این باره دارد، که می‌توان به‌عنوان نمونه‌ای از برداشتهای گذشتگان در خصوص خط مورد توجه قرار داد. در آن از جوانی سخن می‌رود که شاعر با او دوستی داشته و وی را «شاهد» (زیباروی) خوانده است. مدّتی در این میان مفارقت اتفاق می‌افتد و آنگاه آن شخص بازمی‌گردد که خط سبز او به سبلت کامل بدل شده است. شاعر این بار روی خوش به او نشان نمی‌دهد و می‌سراید:

آن روز که خط شاهدت بود　　صاحب‌نظر از نظر براندی
و امروز بیامدی به صلحش　　کش فتحه و ضمّه برنشاندی
(نک. گلستان ۱۳۸، حکایت ۱۰)

در «خبیثات» و از باب طنز می‌گوید:

تو پار برفته‌ای چو آهو　　وِآمسال بیامدی چو یوزی
سعدی خط سبز دوست دارد　　نه هر علف جوالدوزی

از مضامین لطیف خواجه در باب خط:

ز خط یار بیاموز مِهر با رخ خوب　　که گِرد عارض خوبان خوش است گردیدن

ز عشق ناتمام ما...: به عقیدهٔ حکما و عرفا، انسان و هرآنچه مربوط و متعلق به اوست از مقولهٔ امکان و نقص است در برابر وجوب و کمال حضرت الهی. زیبابینی او و عشق ناشی از آن نیز به همان اندازه ناقص و محدود است. همچنین آدمی جز به مدد قیاس امور معنوی با مفاهیم محسوس و مادی، قادر به تصور معانی معقول و مجرّد نیست، و عشقی هم که بر مبنای چنین قیاسی پدید می‌آید طبعاً ناقص خواهد بود. آب و رنگ و خال و خط هم جملگی از معیارهای تشخیص زیبایی اینجهانی و انسانی‌اند؛ در مورد حسن مطلق حق به چه کار می‌آیند؟

۵. مطرب: در جلد ۱ در بحث از نمادگرایی، مطالبی دربارهٔ مطرب به‌عنوان نمادی شاعرانه ـ عارفانه و مفهوم و مقصود کلّی از آن در اشعار عارفانه آمد، و مطالب اینجا تکمله گونه‌ای بر آن است.

مطرب یا نوازنده یا خنیاگر، عربی: مغنّی: هرآن‌که شنونده را با نواختن ساز یا با خواندن و صوت خوش خویش به طرب و وجد آورد، خواه به برانگیختن احساس شادی و خواه غم و یا آمیزه‌ای از این‌دو، همچنان‌که غم را در سرشت وجد نیز مرکّب دانسته‌اند. عنصرالمعالی، این خوش‌ذوق همه‌فن‌حریف، تمامت باب سی و ششم

کتابش را «در آیین و رسم خنیاگری» نگاشته، که از جهات مختلف درخور توجه و تأمل است؛ در شرایط خنیاگری، قواعد و ضرورتهای آن، چگونگی تأثیر موسیقی بر اصناف مردم، مکان و ترتیب نغمه‌ها و غیره. از جمله، نغمات مؤثر بر پیران را از نوع جوان‌پسند آن جدا، اوّلی را با ضرب سنگین و آرام و دومی را سبک و خفیف توصیه می‌کند. یکی از نکات جذاب بحث او این است که هریک از تارهای (سیمهای) چهارگانهٔ ساز را خاص طبعی از طبایع چهارگانهٔ آدمی (به تعریف قدما) و درخور صنف و گروهی ویژه می‌داند: «و در مجلسی که بنشینی، نگه کن اگر مستمع سرخ‌روی باشد و دَمَوی‌روی بود بیشتر بر دو رود زن، و اگر زردروی و صفراوی بود بیشتر زیر زن، و اگر سیاه‌گونه بود و نحیف سوداوی بود بیشتر بر سه تار زن، و اگر سپیدپوست و فربه بود، مرطوب بود [کذا؛ فربه بود و مرطوب؟ ـ م] بیشتر بر بم زن، که این رودها را بر چهار طبع ساختند، و اهل علم موسیقی، این صناعت را هم بر چهار طبع مردم ساختند.» (قابوسنامه ۱۹۴) نکته این‌که عنصرالمعالی در همهٔ عباراتْ قید «بیشتر» را آورده و در آخر هم آنها را جزو شروط حتمی و منجّز خنیاگری ندانسته بلکه بر نسبیت موضوع و اکثریت نسبی افراد تحت شمول هر حکم تأکید کرده است. شمس تبریزی معتقد است که مطرب تا خود عاشق و اهل درد نباشد نغمه‌هایش مؤثر نخواهد بود: «مطرب که عاشق نبوَد، و نوحه‌گر که دردمند نبود دیگران را سرد کند. او برای آن باشد که دیگران را گرم کند.» (مقالات ۹۹) مرید بزرگ او نیز لحظه‌ای بی‌مطرب نمی‌آرامد:

مرا جان طرب‌پیشه‌ست، که بی‌مطرب نیارامد

من این جان طرب‌جو را نمی‌دانم، نمی‌دانم

(کلیات ۳، ۲۰۶)

مولانا ابیاتی دارد در معنی و تفسیر می و مطرب، و هشدار می‌دهد در باب اشتراک این دو لفظ، میان معنای عادی و مفهوم نمادین و والای عارفانه:

مطربِ جان مونس مستان بود — نُقل و قوت و قوّت مست آن بود

آن شراب حق بدان مطرب برد — وین شراب تن ازین مطرب چرد...

اشتراک لفظ، دایم رهزن است — اشتراک گبر و مؤمن در تن است

جسمها چون کوزه‌های بسته‌سر — تا که در هر کوزه چه بْود، آن نگر

کوزهٔ آن تن پر از آب حیات — کوزهٔ این تن پر از زهر ممات

گر به مظروفش نظر داری، شهی — ور به ظرفش بنگری تو گمرهی

فهم تو چون بادهٔ شیطان بود — کی ترا وهم می رحمان بود؟
این دو انبازند، مطرب با شراب — این بدان و آن بدین آرد شتاب
(مثنوی ۶، ۳۰۹ـ ۳۱۰)

پیر بلخ بارها از مطرب با صفاتی چون مستور، پنهان و ناپیدا یاد می‌کند. آنگاه که مطرب مستور است، پارادوکسی به صورت «چنگ بی‌پرده» پدید می‌آید:

مطرب مستور، بی‌پرده یکی چنگی بزن — وارهان از نام و ننگم، گرچه بدنامیست آن
(کلیات ۴، ۲۱۶)

تعبیر دیگر مولانا «مطرب معرفت» است، مطربی که عارفان مست با آن سروکار دارند:

مست شدند عارفان، مطرب معرفت، بیا
زود بگو رباعیی، پیش درآ، بگیر دف
(۳، ۱۲۷)

عراقی سخن از «مطرب درد» می‌گوید:

ای مطرب درد، پرده بنواز — هان، از سر درد درده آواز
تا سوخته‌ای دمی بنالد — تا شیفته‌ای شود سرافراز
(کلیات ۲۱۲)

مطرب حافظ هم نغمهٔ درد محبت ساز می‌کند تا حکیمان نیز خون بگریند:

مطرب از درد محبت عملی می‌پرداخت — که حکیمان جهان را مژه خون‌پالا بود

با توجه به وسعت حوزهٔ دلالتیِ «مطرب» (که تنها شاهد معدودی از کاربردهای آن بودیم) است که این نگارنده در بحث و تحلیل پیشین خود، آن را نمادی دانست به‌طور کلّی در پهنهٔ پیامهای عارفانه؛ لیکن نزد هر کس به گونه‌ای و با برداشتی ویژه. همچنین، خواجه در زمینهٔ طرب و موسیقی، همچون دیگر شاعران این سده، به فراوانی از مصطلحات موسیقی، اعم از سازها، نام نغمات و اصطلاحات مربوط به شیوهٔ نوازندگی سود جسته، که آنچه در «مغنی‌نامه» آمده (دیوان ۲، ۱۰۵۸ ـ ۱۰۵۹) گوشه‌ای از آنهاست.

دهر: روزگار، زمانه، نیز عهد، عصر، زمان، دوره؛ در فلسفه: زمان نامتناهی از ازل تا ابد، مقدار هستی و مدت و امتداد پایندگی ذواتْ بی‌ملاحظهٔ امور متغیر و حادث، چنان‌که در زمان ملحوظ است، ج: دُهور. (معین) دهر: اطلاق بر معانی بسیار شده است از این قرار: مدت طولانی، عمر، غایت، عادت، غلبه، ابدی و همیشگی [...]

ناصرخسرو گوید: دهر بقاءِ مطلق است مر ارواح مجرّد را، که آن به زیر اجسام نیست و مر آن را فساد و فنا نیست [...] در فرق میان زمان و دهر گویند: زمان از دهر به حرکات فلک پیموده است که نام آن روز و شب و سال و ماه است، و دهر زمان ناپیموده که او را آغاز و انجام نیست بل دهر زمان درنگ و بقاءِ مطلق است. (سجادی، فرهنگ معارف اسلامی، به تلخیص) دُنیسری: «آن ذات که از جهت ثباتش نیست در زمان بل به زمان است نسبت آن را به زمان، دهر گویند.» (نوادرالتبادر ۲۱)

حکمت: عدل و داد، علم و دانش و دانایی، حلم و بردباری، راستی و درستی و صواب، کلام موافق حق، پند و اندرز، معرفت حقایق اشیا به قدر طاقت بشری یعنی فلسفه (معین) نام علمی است که در آن بحث کرده شود به احوال اشیای موجودات خارجیه چنان‌که هست در نفس‌الامر، به‌قدر طاقت بشری، و آن بر سه گونه است: طبیعی، ریاضی و الهی. (غیاث) فلسفه: علم به قوانین کلی جهان هستی، از طبیعت و انسان (*A Dictionary of Philosophy*) برتراند راسل: فلسفه حدّ وسط الهیات و علم است. مانند الهیات عبارت است از تفکر دربارهٔ موضوعاتی که تا کنون به دست آوردن دانش قطعی دربارهشان میسّر نشده است؛ و مانند علم به عقل بشر تکیه دارد، نه به دلایل نقلی ـ خواه مراد از دلایل نقلی سنّت باشد، خواه وحی و مکاشفه. من می‌گویم هرگونه دانش قطعی علم است، و هرگونه عقیدهٔ جزمی که از حدود دانش قطعی قدم فراتر بگذارد به الهیات تعلق دارد. امّا میان الهیات و علم، برزخی نیز هست نامکشوف برای هردو، و در معرض حملهٔ هردو جانب؛ این برزخ همان فلسفه است.» (تاریخ فلسفهٔ غرب ۱، ۱۳) فروغی: «حکمت یا فلسفه در نزد قدما [...] منشعب بود به حکمت نظری و حکمت عملی. حکمت نظری مشتمل بود بر الهیات یا حکمت عُلیا یا فلسفهٔ اُولیٰ، و ریاضیات یا حکمت وُسطیٰ، و طبیعیات یا حکمت سُفلیٰ؛ و حکمت عملی مشتمل بود بر سیاست مُدُن و اخلاق و تدبیر منزل؛ و آنچه بالاختصاص آن را علم می‌گفتند همان حکمت نظری بود.» (سیر حکمت در اروپا ۱، ۱۰) «حکمت: علم به حقایق اشیاء و اوصاف و خواص و احکام آنهاست در حدود مربوط به حکمت، و ارتباط اسباب با مسبَّبها، و اسرار انضباط و نظام موجودات و عمل کردن به مقتضای آن. حکمتِ بیان‌پذیر (منطوقٌ بِها) علم شریعت و طریقت است. حکمت بیان‌ناپذیر (مسکوتٌ عَنها) اسرار حقیقت است، که عالمان متعارف و عامهٔ مردم آن را چنان‌که شایستهٔ آن است درنمی‌یابند و دریافتن آن ایشان را زیان یا هلاک درپی دارد. حکمت مجهول بر ما، هرآنچه حکمت ایجاد آن بر ما پوشیده است؛

همچون درد و رنج برخی بندگان و مرگ کودکان و خلود در آتش دوزخ؛ پس ایمان به آن و رضا از وقوع آن و باور به عدل بودن و حق بودن آن واجب است. حکمت جامع: شناخت حق و عمل به آن و شناخت باطل و پرهیز آن. (عبدالرزاق کاشانی، اصطلاحات‌الصوفیه ۳۸ ـ ۳۹، به ترجمه) «حکمت که شامل علم و عمل بود، اتمّ و ابلغ باشد از علم و معرفت.» (خواجهٔ پارسا، شرح فصوص‌الحِکم ۱۴)

در ادب دری و از همان اوایل آن، شاهد مخالفتهای فراوان با فلسفه و حکمت به همین معنی هستیم، و از آنجا که نام یونان با فلسفه و حکمت گره خورده و یونانیان آغازگر راستین این علم بودند، در اغلب این مواردِ خلاف و طعن، نام یونان در میان آمده است. رودکی در سدهٔ چهارم (با وجود ادامهٔ اقتدار معتزله و کلاً علوم عقلی در این سده) به ستیز با یونان و فلسفه‌اش برمی‌خیزد:

مرا ز منصب تحقیق انبیاست نصیب　　　چه آب جویم از جوی خشک یونانی؟

(آثار منظوم ۴۹۳)

فردوسی نیز، با همهٔ خِردگرایی، می‌گوید:

ایا فلسفه‌دان بسیارگوی　　　بپویم به راهی که گویی مپوی

(شاهنامه ۴، ۳۰۱؛ بعضی چاپها: نپویم به راهی که گویی بپوی)

سنایی هم بارها از حکمت یونان بد می‌گوید، همچون:

تاکی از کاهل‌نمازی، ای حکیم زشتخوی　　　همچو دونان اعتقاد اهل یونان داشتن؟

(دیوان ۴۶۰)

خاقانی:

فلسفه در سخن میامیزید　　　وانگهی نام آن جدل منهید

مَرکب دین، که زادهٔ عرب است　　　داغ یونانْش بر کفل منهید

(دیوان ۱۷۲)

عراقی:

چو عیسی عزم بالا کن، برون بر جان ازین پستی

میا اینجا، که خر گیرند دجّالان یونانی

ترا دل لوح محفوظ است و علم از فلسفی گیری؟

ترا خورشید همسایه، چراغ از کوچه گیرانی؟

(کلیات ۹۸ـ۹۹)

نجم رازی بارها «فلاسفه» را در کنار «کُفار» و «ملاحده» می‌آورد و «فلسفه» را

مترادف «زندقه»: «کُفّار و ملاحده و فلاسفه» (مرصاد ۱۱۵) «عقل را در عقیلهٔ فلسفه و زندقه انداختند.» (همان ۱۱۷) امّا خواجو از اقلیتی است که از حکمت یونان جانبداری ولی حکم یونان را رد می‌کند:

حکم و حکمت هردو با هم کَی مسلّم گرددت؟

حکمت یونان طلب و ز حکم یونان درگذر

(دیوان ۷۰۴)

«حکم» اینجا احتمالاً یعنی حکومت و مُلک، مثل «ملکت» در این بیت:

باده خور و شاد بزی، انده گیتی چه کنی؟

حکمت یونان بطلب، ملکت یونان چه کنی؟

(همان ۷۶۳)

و امّا حافظ، نامی از فلسفه نبرده تا تلقی او را دربارهٔ آن بدانیم، اما «حکمت» به معنای مشابه آن و «حکیم» به معنای دانندهٔ آن را دارد، و پیداست با آن مشکلاتی و از آن انتقادهایی دارد، اگرچه لحن او در این باره به تندی آنهایی که دیدیم نیست، چنان‌که در بیت مورد بحث می‌بینیم، و نیز:

گر رنج پیشت آید و گر راحت، ای حکیم نسبت مکن به غیر، که اینها خدا کند

عیبم مکن به رندی و بدنامی، ای حکیم... (۳۰۶/۴) ولی حکمت و حکیم، آنگاه که به معرفت، عرفان و اخلاق مربوط و آمیخته به عشق و مستی است، همراه با تأیید و ستایش خواجه است. چنین حکیمی آن‌قدر مایهٔ عشق و ذوق در وجود خود دارد که با نغمهٔ مطرب خون از چشم ببارد؛ چنان‌که پیشتر نقل شد.

به‌طور کلّی، حکمت به معنای منفی را در شعر پارسی باید در فلسفه به معنای اخص یعنی حکمت نظری، حکمت مشاء یا ارسطویی، حکمت سوفسطایی و امثال اینها جست. مولانا در این بیت از آن روی بر بوعلی می‌تازد که از نمایندگان حکمت مشائی است:

مرا چون او ولی باشد، چه سُخرهٔ بوعلی باشم؟

چو حسن خویش بنماید، چه بند بوالحسن باشم؟

(کلیات ۳، ۲۰۳)

(دربارهٔ چگونگی رابطهٔ تصوّف با فلسفه، نک. زرین‌کوب، دنبالهٔ جستجو در تصوف ایران ۲۶۷ ـ ۳۰۸، تمامی بخش ۸ با عنوان «تصوف و فلاسفه»، و منبعی تخصصی: و. ت. استیس، عرفان و فلسفه.)

۶. یوسف و حسن روزافزون: بنابه نوشتهٔ تورات، یعقوب دوازده فرزند داشت. برای یعقوب از زن محبوبش راحیل تا مدتی فرزندی به‌وجود نمی‌آمد [...] خداوند دعای راحیل را اجابت فرمود و به او پسری عنایت کرد که او را یوسف نامیدند. معنی «یوسف» بنابه نقل تورات این است که: خدا خواهد افزود. (محمد خزائلی، اعلام قرآن ۶۷۰) میبدی می‌گوید: «یوسف نامی است عجمی، یعنی افزون فیروز» و برخی آن را از اَسَف به معنای حزن دانسته‌اند، و «الأسیف العبد» [بندهٔ اندوهگین ـ م] در یوسف جمع آمده و لذا او را یوسف خوانده‌اند. (کشف‌الاسرار ۵، ۵) «چنین گویند که جمال و ملاحت ده جزء است، نُه از آنِ یوسف صِدّیق را بود و یکی همهٔ مردمان را.» (قصص قرآن مجید، برگرفته از تفسیر ابوبکر عتیق نیشابوری ۱۳۶) به همین‌سان معانیی چون فزاینده و دارای حسن روزافزون را برای یوسف ذکر کرده‌اند، و بعید نیست که خواجه، گذشته از ذکر صفت یوسف، نظری به این معنای لفظی و اشتقاقی واژه نیز داشته است. آرتور جفری می‌نویسد: دانشمندان قدیم در باب این‌که یوسف یک واژهٔ عربی و مشتق از اَسَف است یا یک واژهٔ بیگانه است و از عبری گرفته شده، با یکدیگر اختلاف نظر داشته‌اند. زمخشری در تفسیر سورهٔ ۱۲ : ۴ مخالف عربی بودن آن است، و جوالیقی در المعرّب آن را واژه‌ای بیگانه نوشته است. گایگِر و سیچ آن را قرض مستقیم از عبری می‌دانند، اما صورت سریانی یا حبشی آن نیز به خوبی می‌توانند منبع این وامگیری باشند. گریم بر این پایه که در زبانهای عربستان شمالی تلفظ این نام بایستی «یوسِف» (Yūsif) باشد نه «یوسُف» (Yūsuf) این نام را از عربستان جنوبی می‌داند [...] ظن بر آن است که نام یوسف از منابع یهودی، نه از منابع مسیحی، وارد زبان عربی شده باشد.» (واژه‌های دخیل در قرآن مجید ۴۰۲ـ۴۰۳، با اندکی تغییر و حذف آوانویسیهای عبری) در تورات: «و او [راحیل] حامله شده پسری را زایید و گفت که خدا ملامت مرا برداشت. و او را یوسف نامیده گفت که خداوند پسر دیگر را به من خواهد افزود.» (کتاب مقدس، سِفر تکوین، فصل سی‌ام، آیهٔ ۲۴ و ۲۵)

زلیخا: دربارهٔ تلفظ آن (زُلَیخا یا: زَلِیخا) و اساساً ریشه و اشتقاق آن اختلاف نظر هست. نام او در قرآن و تورات ذکر نشده. در مورد نام شوی او یعنی عزیز مصر، آن را بوطیفار گفته‌اند. (مصاحب) محمد خزائلی، دربارهٔ زلیخا: نسبت به این نام، دو احتمال وجود دارد: یکی آن‌که رَحیلا، نام مادر یوسف، را به زوجهٔ عزیز داده باشند و رحیلا با قلب و تصحیف به صورت زَلیخا، بر وزن چلیپا، زُلَیخا، بر وزن هویدا، درآمده باشد [...] وجه دوم آن‌که زلیخا از ریشهٔ زَلیقَه گرفته شود که در زبان عربی و عبری به معنی

زن لغزشکار است. (اعلام قرآن ۶۷۳) در تفسیر طبری ۱۲: ۱۰۴ دو مرتبه به جای زلیخا، راعیل دارد، و زلیخا را ابداً ندارد. در تاریخ طبری و تاریخ ابن‌الاثیر و کتاب صحاح نیز زلیخا مذکور نیست. در لسان و تاج مذکور است. (یادداشتهای قزوینی ۵، ۵۰)

برون آمدن زلیخا از پردهٔ عصمت: وَ راوَدَتْهُ الّتی هُوَ فی بَیتِها عَن نَفْسِهِ و غَلَّقَتِ الأبوابَ و قالتْ: هَیْتَ لَکَ... الآیة (یوسف ۲۳) (و آن زن، که یوسف در خانه‌اش بود، از او کام خواست، و درها را ببست و گفت: بشتاب، که از آنِ توام...) یوسف حسنی چنان داشت که گفته‌اند: آنگاه که دختران دوشیزهٔ ترنج بر کف، او را دیدند از دوشیزگی به در آمدند و به جای ترنج، دستان خویش بریدند؛ سعدی با اشاره به این یک:

کاش کانان که عیب من جستند　　رویت، ای دلستان، بدیدندی
تا به جای تُرُنج در نظرت　　بی‌خبر دستها بریدندی
(گلستان ۱۴۴)

زلیخا نیز گزیری از آن نیافت که پاکی دیرساله بشکند. به موجب بعضی قصه‌ها، یوسف بعدها که از زندان بیرون آمد و مقرّب فرعون و عزیز مصر گشت، نسبت به زلیخا، که شوهرش را از دست داده بود، علاقهٔ واقعی یافت. (مصاحب)

از میان قصص سامی‌نژاد، دل‌انگیزترین و دوست‌داشتنی‌ترین، ماجرای زلیخا با یوسف است، چرا که امید و نومیدی، شکیب و ناشکیبی، فروتنی و غرور، بیقراری و سکون، چالش هوای نفس و بلندی روح و بسی اضداد دیگر را در خود یکجا دارد. «قصهٔ عاشق و معشوق و فراق و وصال است. دردزده‌ای باید که قصهٔ دردمندان خواند، عاشقی باید که از درد عشق و سوز عاشق خبر دارد، سوخته‌ای باید که سوز حسرتیان در وی اثر کند. غلام آن مشتاقم که بر سر کوی دوستْ آتش حسرت افروزد، رشک برم بر چشمی که در فراق عشق جانان اشکی فروبارد، جان و دل نثار کنم دلشده‌ای را که داستان دلشدگان گوید...» (کشف‌الاسرار ۵، ۱۱)

۷. دشنام دوستی: (و در برابر آن: دعاگویی) خصوصیت عمومی عاشقان در غزل پارسی از حدود نیمهٔ دوم سدهٔ پنجم به بعد است. دشنام و سردگویی، خود نشانه‌ای از لطف و توجه دلدار گرمخوی به دلداده انگاشته می‌شود؛ کمال اسماعیل:

به دشنامی دلم را شاد می‌دار　　که، باری، این تفضل می‌توان کرد
(دیوان ۷۲۹)

و استثناست اگر امثال همین کمال از دشنام گریزان باشند:

بَهر بوسی که ز تو خواسته‌ام　　بر منت خشم چرا می‌دارد؟
ندهی، خود ندهی، حکم تراست　　خشم و دشنام چه معنی دارد؟
(همان ۷۰۳)

در اکثریت موارد، در اشعار، «دشنام» و «دعا» با هم و در برابر هم آمده است (و نگارنده از همین روی ملاحظه‌ای در لخت نخست مطابق خانلری خواهد داشت.) عراقی:

ای دوست، تو مرا همه دشنام می‌دهی　　من می‌کنم دعای تو، این نیز بگذرد
(کلیات ۱۷۷)

سعدی بارها دارد، که در ملاحظهٔ آتی نمونه‌هایی خواهد آمد؛ عجالتاً مثل :

مناسب لب لعلت حدیث بایستی　　جواب تلخ بدیع است از آن دهان، ای دوست
(غ ۱۰۴)

که برخی الفاظ آن چون «لب لعل» و «جواب تلخ» با حافظ مشترک است. سیف فرغانی:

مرا اگر تو مشرّف کنی به دشنامی　　منش به جای هزاران سلام برگیرم
(دیوان ۲، ۱۸۴)

امیرحسن حتی «نیم دشنام» را چونان زکات حُسن می‌طلبد:

از دهانت نیم‌دشنامی ببخش　　واجب آمد گنج خوبی را زکات
(دیوان ۵۰)

اوحدی:

من دعاگویم، تو دشنامی که خواهی می‌فرست
پیش ما دشنام یاران از دعا بهتر بود
(دیوان ۱۹۹)

و «زین سان بارها بسیار». خواجه به نسبت کمتر از دیگر شعرای سدهٔ هشتم از این مضمون دارد، و یکی دیگر هم که دارد بدین لطیفی است:

قند آمیخته با گُل نه علاج دل ماست　　بوسه‌ای چند برآمیز به دشنامی چند

این مضمون وقتی به هندی‌سرایان رسید، چون همیشه آن‌قدر گفتند که به اشباع رسید؛ مثلاً صائب:

دشنام یار، جان دگر می‌دهد مرا　　این زهر، پرورش به شکر می‌دهد مرا
(دیوان ۱، ۳۵۱)

لعل: به‌رغم ظاهر آن عربی نیست و در فرهنگهای معتبر عربی نیامده؛ از

فرهنگهای معاصر، اقرب‌الموارد آن را پارسی گفته است. معین در حاشیهٔ برهان و فرهنگ معین آن را معرّب «لال» پارسی به معنای سرخ دانسته، که با «لاله» و «آلاله» نیز همریشه است. اراکی: läl، گیلکی: lál، کردی: lal (برهان، حاشیهٔ «لال») لال: لعل باشد. عنصری گفت:

دو لب چو نار کفیده، دو برگ سوسن سرخ
دو رخ چو تازه شکفته دو برگ لالهٔ لال
(صحاح‌الفرس)

فردوسی «لعل» را بارها به معنای سرخ، همچون لعل شدن از خون یا سرخی چهره از باده، آورده است، مانند:

چو هنگامهٔ رفتن آمد فراز — ز می لعل شد رستم سرفراز
(شاهنامه ۶، ۲۶۶)

ابوریحان: لعل جوهری است کانی، به رنگهای گونه‌گون چون سفید، سیاه، سرخ، بنفش، اکهب (کبود)، سبز و زرد. (الجماهر فی الجواهر ۱۵۷) خواجه‌نصیر علاوه بر اینها رنگهای دیگری نیز ذکر کرده: تمری (= خرمایی)، عنّابی، بقمی و ادریسی. (تنسوخ‌نامه ۷۲) در نسبت دادن خاستگاه و معدن آن به بدخشان (که این همه در اشعار آمده) ظاهراً خلط و خطایی صورت گرفته زیرا معدن آن در بدخشان نیست بلکه این مکان، بازار یا مهمترین مرکز عرضه و فروش آن بوده و از آنجا به جاهای دیگر فرستاده می‌شده است. ابوریحان می‌گوید: معادن لعل در قریه‌ای به‌نام ورزقنج در فاصلهٔ سه روز راه از بدخشان است. (الجماهر ۱۵۷ ـ ۱۵۹) لعل را با مَرقشیشای ذهبی جلا می‌داده‌اند. عرایس‌الجواهر و جواهرنامهٔ سلطانی نوشته‌اند: میان لعل و بیجاده و یاقوت و بلورِ رنگ‌کرده اشتباه می‌افتد. (نک. زاوش، کانی‌شناسی در ایران قدیم ۱۳۶) «بیجاده به لعل مانَد و به خیانت لعل کنند.» (تنسوخ‌نامه ۷۴) ابوریحان جواهر فاخر را در اصل، سه‌تا می‌داند: یاقوت، زمرّد و لؤلؤ، و لعل را هم به یاقوت ملحق می‌کند. (الجماهر ۱۵۶) قدما خواص مختلفی برای لعل قایل بودند، مثلاً: آویختن آن از سینه موجب ایمنی از درد دل و علتهای سینه است. اگر دانگی از آن را سوده با گلاب بخورند برای ضعف دل و خفقان مفید و باعث فرح و نشاط است، و کشیدن سودهٔ آن در چشم، سبب قوّت بینایی. (کانی‌شناسی ۱۳۵) به‌نظر خواجه‌نصیر، خاصیت آن ایمنی از کشته شدن، احتلام و خواب سهمناک و پیشگیری از بدخویی کودکان است. در برخی ابیات شعرا رابطه‌ای میان لعل و خون یا خون‌جگر آمده، که به‌نظر بنده

به دلیل اشتراک در سرخی است. سودی در شرح ۲۲۱/۲ (گویند سنگ لعل شود...) می‌گوید لعل را در جگر می‌گذاردند تا شفاف شود، که قولی است نادر و در هیچ‌یک از منابع کانی‌شناسیِ قدیم و جدید موجود نیافتم. (در این مورد، نک. ح ۵۲/۱.)

و اما متصوفه، مطابق رسم خود، از ساختن تعریف اصطلاحی برای تشبیه یا نماد شاعرانهٔ «لب لعل» هم بازنمانده‌اند: «کلامی را گویند که محتوی بود بر ذکر دقایق حسن و جمال و نازکیها و صفای احوال. بیت...» (مرآت عشاق، به نقل از برتلس، تصوّف و ادبیات تصوف ۲۲۶)

شکرخا: شکرجونده، کنایه از معشوقی که لب شیرین دارد یا کلامش شیرین است، چنان‌که «ژاژخا»، که به معنای جوندهٔ گیاهی تره‌مانند و بی‌ارزش است (لغت فرس ۱۱۹) کنایه از آدم بیهده گوست.

بدم گفتی و...: لخت نخست عیناً از سعدی است. (غ ۵۳۶)

۹. دُرّ، دُر سفتن، نظم دُر: دُرّ = لؤلؤ، پارسی: مروارید، گوهر یا گهر؛ لؤلؤ جنسی است شاملِ دو نوع بزرگ (دُر) و کوچک (مرجان) و خداوند فرموده است: يَخْرُجُ مِنهُمَا ٱللُّؤلؤُ وَ ٱلمَرجانُ (رحمن ۲۲) ابوالحسن اللحیانی می‌گوید: دُر و لؤلؤ نوع بزرگ و مرجان نوع کوچک آن است، لیکن اطلاق نام لؤلؤ را بر مرجان روا نمی‌داند. (الجماهر ۱۸۹) ابوریحان در بحثی لغوی می‌گوید: فعل «تلألؤ» از لؤلؤ مأخوذ است به جهت درخشش آن. از قول احمد بن علی الرُّمّانی، معروف به ابن‌الشرابی، نحوی مشهور، در کتاب شرح‌العلل، می‌گوید: واژهٔ «لیل» از همین ریشه است و از آن روی «لیل» خوانده می‌شود که بیننده میان آن و شئ درخشان شک می‌کند و به خود می‌گوید: هُوَ هُوَ (آن آن است) و آنگاه می‌گوید: لا، لا (نه، این آن نیست). ابوریحان معتقد است اگر از دیدگاه دیگری غیر از اعجاب به موضوع بنگریم چه بسا حالتی که در لؤلؤ می‌بینیم از جهت گِرد بودن آن باشد، چون جواهرات دیگر مسطح یا به اَشکال دیگری است که چشم بر آن مسلط است و می‌تواند بخشی از آن را مورد تأمل قرار دهد و دو رویهٔ آن را به‌طور همزمان مشاهده کند، در حالی که جواهر گِرد و غیرشفاف چنین نیست و چشم جز بر قسمتی اندک از آن محیط نیست. پس اگر برگردانده شود، طرف دیگر آن چیزی تازه به‌نظر می‌آید که پیشتر دیده نشده بود. (همان ۱۹۰ ـ ۱۹۱) سپس ابوریحان در خصوص نامهای فراوان لؤلؤ در عربی و چگونگی کاربرد آنها در اشعار تازی مطالبی مفصل و دلپذیر دارد. بحث دقیق و عالمانهٔ او به قیمت مروارید، سفتن (سوراخ کردن) آن، اصلاح مرواریدهای فاسد، آبهای محل صید، غوّاصی و

اوقات آن و غیره کشیده می‌شود. (نک. همان ۱۹۱ ـ ۲۱۴.) خواجه‌نصیر هم توضیحاتی دربارهٔ روشهای صید آن دارد. (تنسوخ‌نامه ۸۷ ـ ۸۸) مکانهای صید آن را چنین نام می‌برد: کیش، بحرین، قلعتر، خارک و معبر. (همان ۸۳) نیز مسکت، جولد، دهلک، قطیف، سرخیمه یا: رأس‌الخیمه (عرایس‌الجواهر ۸۴) «و بهترین لؤلؤ از دریای قیس و بحرین خیزد و لؤلؤ آن را قَطْری خوانند، منسوب به قطرهٔ باران. (همان ۸۵) مروارید در ایران از خیلی قدیم شناخته بوده. مروارید را به لاتینی margarita می‌نامیدند، که احتمال دارد از «مروارید» فارسی ریشه گرفته باشد، و بعید نیست مرجان هم از margarita گرفته شده باشد. (کانی‌شناسی ۱۵۶ ـ ۱۵۸) از حیث رنگ بر پنج‌گونه است: سفید نقره‌ای، زرد، کبود، سربی، قرمز به رنگ مس، و سیاه؛ از نظر شکل به اقسامی از این دست: الف. کروی (مدحرج = غلتان) بهترین مرواریدها از این دسته‌اند، و اگر آبدار و برّاق باشند درّ شاهوار خوانده می‌شوند؛ ب. استوانه‌ای با قاعده‌های محدّب و یا بیضی‌شکل. این‌که قدما باران را موجد آن می‌دانستند سخن عوامانه‌ای است که ابوریحان هم آن را رد کرده است. (برای اطلاع بیشتر، نک. همان ۱۵۹ ـ ۱۶۴.) در اشعار پارسی، از جمله حافظ، به همان عقیدهٔ نادرست برمی‌خوریم، همچون:

گریهٔ شام و سحر، شکر، که ضایع نگشت   قطرهٔ باران ما گوهر یکدانه شد

خواجه‌نصیر هم بطلان این عقیده را یادآور می‌شود و نیز می‌گوید: «لؤلؤ صدف را به منزلت آب دهان است.» (تنسوخ‌نامه ۸۵) او خواص آن را هم برمی‌شمارد، از جمله: آن را داغ کرده و در مفرّحات و معجونها به کار می‌برند، قوّت قلب، رفع خفقان، دفع خوف و جَزَع، دفع خون گلو، تقویت چشم، این‌که با گلابْ آب‌سای و در بینی کنند درد سر را می‌نشاند و... (همان ۱۰۵ ـ ۱۰۶)

سفتن آن: این کار، که برای آویختن مروارید از گردن صورت می‌گیرد، کاری دشوار و کاملاً تخصصی است. برخی گفته‌اند: مروارید، پس از استخراج، در خطر فساد قرار دارد، یا ممکن است در اصل به عفونت و خوردگی دوچار بوده باشد، یا به هنگام سوراخ کردن بشکند، و لذا آنان که از قیمت آن آگاه‌اند جرأت سفتن آن ندارند و کار را به شاگردانی می‌سپارند که از قدر و قیمت آن خبر ندارند، زیرا دست و دلشان در هنگام کار نمی‌لرزد. (الجماهر ۲۱۸ ـ ۲۱۹) «لؤلؤ را به آهن پولاد آب‌داده ثَقْب کنند [= سوراخ کنند ـ م] و کمابیش مردمان، علی‌الخصوص اطبّا، لؤلؤ را به الماس ثقب کنند [...] و در ثقب کردن لؤلؤ خطرهای بسیار باشد» و آنگاه این خطرها یک یک ذکر شده

است. (عرایس‌الجواهر ۱۱۷ ـ ۱۱۸؛ نیز نک. تنسوخ‌نامه ۹۴ ـ ۹۵.)

نظم دُر: (یا: نَظّامی آن) به‌نظر این نگارنده، حافظ در «نظم» نظری به طریق ایهام به آن داشته‌است، به‌ویژه که «عِقد» نیز (که نظم کردن آن کار نظّام است) در بیت ذکر شده است. باری، نظم کردن مروارید همچون سفتن آن کاری بس دقیق بوده، و بنا بر این، پیشه‌ای ویژه به‌نام «نَظّامی» در این خصوص وجود داشته است. در عرایس‌الجواهر و نفایس‌الاطایب مطالبی سودمند و دقیق دربارهٔ جزئیات این کار «در شرح عقود» آمده، که چگونگی نظم دُر برحسب وزن هرکدام و تعداد مختلفی که در هر قلاده به کار می‌رفته ذکر شده است. «و آن کس که مروارید خُرد را در سلک نظم کشد او را نَظّام گویند، و آن به انفرادْ حرفه‌ای است در بغداد.» آنگاه شرح جزئیات فراوان و ریزه کاریهای نظّامی آمده است. (۱۰۹ ـ ۱۱۰) حافظ در بیتی از قصیده‌اش نیز به «نظم دُر» اشاره دارد، و قضارا «نظم» و «ثریا» در آن نیز با هم آمده است:

گردون چو کرد نظم ثریا به نام شاه   من نظم دُر چرا نکنم؟ از که کمترم؟

کار نظّامی، همان ترصیع (گوهرآمایی یا گوهرنشانی) است و نظّام = گوهرآما؛ نظامی: گوهرآمای گنجخانهٔ راز... (هفت پیکر ۵۶)

فلک: (فرانسه) Orbite، Fermament: چرخ و دَوَران آسمان را فلک گویند و سماوات را نیز منجمانْ افلاک نامند، و به عقیدهٔ ایشان تمام آسمان و افلاک درحال دوران و گردشند. ترجمهٔ مفاتیح‌العلوم ۲۰۶ ـ ۲۰۷ (مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی) «هریک از بخشهای هفت یا نُه‌گانهٔ آسمان که مدار سیاره‌ای است، به عقیدهٔ قدما؛ مجموع آسمان، به عقیدهٔ قدما؛ سپهر (معین) (نیز نک. «چرخ» در ح ۳۳/۴.)

عِقد: رشته‌ای که مهره [چون شیشه، مروارید و غیره ـ م] در آن کشند. (لسان‌العرب) گردن‌بند، گلوبند، رشتهٔ مروارید، حَمیل؛ ج: عُقود (معین)

ثریّا: مصغر «ثَرویٰ» به معنای کثیر. ابن‌منظور این تسمیه را به دلیل کثرت سقوط و غروب آن می‌داند و می‌گوید به دلیل کثرت ستارگان آن نیز گفته‌اند. (لسان‌العرب) نام دیگر ثریا در عربی النّجم با الف و لام تعریف است. در قرآن کریم سه بار از النجم یاد شده است. پارسی آن پروین، فرانسه Pleiade، اوستا Paoiryaêini. در طلوع ثریا به‌زعم اعراب باران می‌بارد، بدین علت، ثریا نزد ایشان نشانهٔ فراخی و ارزانی است. (فرهنگ اصطلاحات نجومی ۱۰۲ ـ ۱۰۴) در پارسی نامهای متعدد دارد؛ تا آنجا که این نگارنده به‌یاد می‌آورد: پروین، پَرَن، پَرون، پَروَز، پَرْو، پرویز، پرند، پارند. در فرهنگ اخیر اطلاعاتی مفصل و دقیق در این باره آمده است، از جمله این‌که در شعر پارسی در

تصاویری همچون قطرات اشک، دندانها، قطرات باران، خوشهٔ انگور و خرما، مروارید و دیگر جواهرات، قطرات خوی، رکاب و ستام و لگام، شکوفه‌ها، قبضهٔ شمشیر، گردن‌بند، گلهایی چون نرگس و جز آن، گوشواره، میخهای نعل و امثال اینها به کار رفته است. (برای اطلاع از شواهد شعری آنها، نک. همان ۱۰۳ ـ ۱۱۹.) حالت جواهرگونه دارد و به رنگهای سبز چمنی، قرمز یاقوتی، زرد نارنجی، آبی نیلی و سفید دیده می‌شود. (سرفراز غزنی،سیر اختران در دیوان حافظ ۷۵) «هفت ستاره است تنگ در تنگ، بر شکل خوشهٔ انگور.» (یواقیت‌العلوم ۲۳۶) ثریا مظهر نظم و انتظام نیز هست، و بعید نیست که حافظ نظری از راه ایهام به این معنی هم داشته باشد. جوینی: «عِقد اجتماع پادشاه‌زادگان، به قرار دینه، ثریاوار انتظام گرفت.» (تاریخ جهانگشا ۳، ۱۸) (نیز نک. «پروین» در: ح ۵۳/۳.)

عِقد ثریا: همان ثریاست در ترکیبی تشبیهی = عِقد پروین، عقد پَرَن، گردن‌بند پروین، خوشهٔ پروین؛ سعدی: «موضعی خوش و خرّم و درختان درهم، گفتی که خُردهٔ مینا بر خاکش ریخته و عِقد ثریا از تاکش درآویخته.» (گلستان ۵۴) عقد پروین، خاقانی:

لؤلؤافشان تویی به مدحت شاه　　　عقد پروین بهای لؤلؤ تست

(دیوان ۴۶۷)



تأملی در ساختار شعر (همچنان‌که در جلد ۱، ۴۸۱ ـ ۴۸۲ در بحث ساختار گفته شد) نشان می‌دهد که این غزل در حقیقتْ حالت یک قصیدهٔ کوچک شده را دارد. سه بیت آغازین آن بدل از تغزل آغاز قصاید است، و آنگاه از بیت ۴ به بعدْ اصل موضوع بیان می‌شود، اگرچه میان قسمت تغزلی و پیکرهٔ اصلی نیز تناسبی در دیدگاه شاعر وجود دارد، بدین‌سان که هردو قسمت می‌تواند تأییدی بر یکدیگر انگاشته شود. این الگو نمونه‌های فراوان، چه در غزلهای خواجه و چه آنِ دیگران، دارد، و این خود امری طبیعی است زیرا غزل پارسی در اصل از دل قصاید پدید آمده و برخی عادات قصیده‌سرایی به غزل نیز سرایت کرده است، همچنان‌که در بررسی غزل مدح‌آمیز نیز ذکر شد. همین نگاه قصیده‌گونه نشان‌دهندهٔ این است که سه بیت نخست کاملاً در حال و هوای اینجهانی و به صورت وصفی از طبیعت و محیط مرئی و محسوس شاعر جریان می‌یابد تا او با بیت ۴ و قیاس میان آنچه مربوط به انسانِ ناقصِ ممکن و

وجود کاملِ واجب حق (یار) است فلسفهٔ خاص خود را بیان دارد. همین نگاه، توجیه کنندهٔ این تفاوت آشکار در ارزش‌گذاری بر روی خالی است که در قسمت تغزل‌گونه آنچنان ارزشمند است که به تعبیر شاعر حتی دو شهر عظیم بلاد اسلامی را می‌توان در بهای آن داد و خرسند هم بود، اما در پیکرهٔ اصلی شعر و در برابر حسن مطلق یار و همراه با هرگونه آب و رنگ یا تعیّنات بی‌اعتبار اینجهانی، بی‌ارزش جلوه می‌کند. بنا بر این، وقتی هریک از دو قسمت غزلْ به اعتبار خاص خود نگریسته می‌شود هیچ‌گونه تناقضی هم در مورد ارزش این دو «خال» پدید نمی‌آید. این نتیجه‌گیری مسبوق و مبتنی بر این نظریه است (که بارها بر آن تأکید کرده‌ام) که در درون یک شعر واحد و به‌عنوان یکی از اصول مطلق و همه‌پذیر شعر نباید هیچ‌گونه تناقض و تضادی در اندیشهٔ اصلی آن وجود داشته باشد که تمامیت آن را خدشه‌دار سازد. تنوع مضامین، به‌ویژه با توجه به ساختار عمومی شعر پارسی، رواست، ولی تناقض (که بیانگر گسیختگی فکر است) به هیچ روی. (نک. ج ۱، زیر عنوان «پیوسته شد از جزو به کل».) باری، تغزل و تشبیبی است از دل‌انگیزترین گونهٔ آن، ضمن این‌که کاملاً سنجیده و آگاهانه تمهید شده است تا مقدّمه‌ای باشد برای سخن از عشق و مستی گفتن، راز دهر را جز در جمال کامل خالق آن نجستن، رستگاری را (با وامگیری از سپهری) «لای گلهای حیاط» دیدن، و به جای «شناسایی راز گل سرخ» در «افسون گل سرخ شناور» بودن. بنا بر این، وقتی می‌گویم تغزل و تشبیب، نه به معنای فرعی یا بی‌اعتبار بودن آن بلکه تنها از نظرگاه ساختاری است. غزل را می‌توان فصلی یا مرزبندیی دانست میان دید عاشقانه ـ شاعرانهٔ سراینده با موضوعات محضاً عرفانی یا اصلاً حِکمی. از عرفان نشان دارد، بی‌که عرفانی باشد، و از حکمت (فلسفه) برخوردار است، بی‌که حکمی باشد. اگر عرفانی به معنای دقیق بود این همه با جهان، همین جهان حس و لمس، مصلی و رکناباد و لولیان واقعی (نوع ذهنی آن را هم اندکی پیش دیدیم) سروکار نمی‌داشت، و اگر حِکمیِ کامل‌عیار بود چیزی بیش یا کم از عبوسی یا تفرعن حکیمانه در آن دیده می‌شد. عرفان و فلسفه را با گرامیداشت فرصت سبز حیات اینجهانی چه کار؟ استاد مرتضوی با آنان که می‌کوشند بیت «حدیث از مطرب و...» را به ضرب و زور با اندیشه‌های تصوف مرتبط کنند و رسوخ افکار خیامی را در حافظ منکرند مخالف است. (مکتب حافظ ۹۰) حق با ایشان است، اگرچه وقتی می‌گوید «راز دهر کمتر جو» گمان نمی‌کنم آمیخته به یأس خیامی باشد، زیرا تأکید خواجه بر «حکمت» است، چنان‌که می‌توان مکان تکیه را هم بر روی همین

واژه قرار داد، یعنی از طریق «حکمت» نمی توان راز دهر را دریافت، امّا راه حل دارد و آن در همان «می و مطرب» است، دو نماد آشنا و فراگیر، یکی در عوالم عشق و مستی و دیگری در حوزهٔ پیامهای معنی‌داری که از همه چیز هستی، از ذرات خرد تا کهکشانهای بزرگ، به سوی دل عاشق عارف جریان دارد. آری، پیام این بیت هم هرچه باشد یأس نیست. به عکس، شادی می‌زاید و خستویی به حکمت حکیم کل؛ و در عین حال به جهان مخلوق او و به «فرصت عیش» نیز بی‌اعتنا نیست. آیا نباید پذیرفت که «آب بی‌فلسفه» خوردن و «توت بی‌دانش» چیدن هم برای خودش فلسفه‌ای و دانشی است؟ به‌نظرم بیت ۴ خود گویا و حتی کلیدی است، بدین‌سان که: جمال و کمال حق در مطلقیت خود و بر جای خود، اما سخن از آنان است که با عشق ناقص خود دعوی معرفت بکمال دارند، و بعید نیست تعریضی به صوفیه هم داشته باشد. به هیچ روی نمی‌گوید شاد و سبکروحانه زیستن در این جهان برای ما انسانها بی‌معنی است، وگرنه مضامین سه بیت نخست و تأیید زیباییها و شادیهای اینجهانی چه وجهی می‌داشت، یا آن لولیانی که شاعر با ترنّم اثرگذار و برانگیزندهٔ واج «ش» همراه با تناسب تقریبی هجاهای آ، او، ئی در تمام لختْ ما را به مشاهدهٔ آنان فرا خوانده چه صیغه‌ای می‌بود؟

و اما در مورد لخت «بدم گفتی و خرسندم...» به گمانم ضبط قزوینی (اگر دشنام فرمایی و گر نفرین، دعا گویم) با ساختار بیت بیشتر تناسب دارد. یک دلیل (که قزوینی احتمالاً بدان توجه داشته) این است که بیت، به بیشترین احتمال، مقتبس از سعدی است، و در غزلهای سعدی و در مضامین مشابه (که بسیار هم بازگو کرده) در اکثریت قاطع موارد، «دشنام» و «دعا» با هم و در برابر هم آمده است، مثل:

سعدی، از اخلاق دوست، هرچه برآید، نکوست
گو همه دشنام گو، کز لب شیرین دعاست
(غ ۴۷)

(که «لب شیرین» یعنی معادل «لب شکرخا» نیز در آن هست.)

هنوز با همه بدعهدیت دعا گویم — بیا و گر همه دشنام می‌دهی، شاید
(غ ۲۷۹)

من دعاگویم، اگر تو همه دشنام دهی — بنده خدمت بکند، ور نکنند اعزازش
(غ ۳۲۵)

(نیز نک. کلیات، غ ۵۰۱، ۵۹۷ و نظایر متعدد اینها.) دلیل دوم این‌که بعید می‌نماید

حافظ در مضمونی که این همه شیوع دارد عین مصراع سعدی، یعنی «بدم گفتی و خرسندم...» را (لابد به رسم تضمین) بیاورد، به‌ویژه که چندان درخشان و کم‌نظیر هم نیست. سوم این‌که این مصراع سعدی بیشتر با مصراع دوم آن (سگم خواندی و خشنودم، جزاک اللّٰه، کرم کردی) تناسب دارد، در حالی که با مصراع دوم حافظ چندان به اصطلاح جفت و جور نیست.

مطلب دیگر دربارهٔ بیت «نصیحت گوش کن...» است، که باز از حیث ساختار در نامناسب‌ترین مکان (بیت ماقبل آخر) واقع شده، در حالی که ترتیب درست‌تر را قزوینی (و چاپهای مشابه در این مورد) دارد که پس از آن بیتی آمده که تنها بیت اندرزی این غزل است، یعنی «حدیث از مطرب و...» امّا در طبع خانلری اصلاً معلوم نیست که مقول و موضوع نصیحت چیست. این هم که در شعری خود نصیحت در بیت پنجم باشد و شاعر پس از گفتن دو بیتِ بی‌ارتباط با نصیحت، در بیت هشتم ارجاع به آن کند از غرایب ناشنیده است.

۱ صبا، به لطف بگو آن غزال رعنا را
که: سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را
۲ شَکَرفروش ـ که عمرش دراز باد ـ چرا
تفقّدی نکند طوطی شَکَرخا را؟
۳ غرور حُسن، اجازت مگر نداد، ای گل
که پرسشی بکنی عندلیب شیدا را
۴ به خُلق و لطف توان کرد صید اهل نظر
به بند و دام نگیرند مرغ دانا را
۵ چو با حبیب نشینی و باده پیمایی
به یاد دار مُحبّان بادپیما را
۶ ندانم از چه سبب رنگ آشنایی نیست
سَهی‌قدان سیه‌چشم ماه‌سیما را؟
۷ جزین قدر نتوان گفت در جمال تو عیب
که: وضع مهر و وفا نیست روی زیبا را
۸ در آسمان، نه عجب، گر به گفتهٔ حافظ
سَماع زهره به رقص آورد مسیحا را

۱. به لطف: با صدا یا لحن آرام و آهسته، به نجوا، همچنان که «آواز حزین» هم در بسیاری موارد همین معنی را دارد. در بیت، در درجهٔ نخست همین معنی مراد است، و اگر هم ارادهٔ معنای محبت و التفات روا باشد بی تردید معنای ثانوی یا ایهامی است. حافظ در قطعهٔ ۱۳ آن را به همان معنای نخست به کار برده است:

پس آنگهش ز کرم این قدر به لطف بپرس   که: گر وظیفه تقاضا کنم، روا باشد؟

که در اینجا هم معنای دوم را تنها به صورت ایهام (با توجه به «کرم») می‌توان دخیل دانست. «به لطف» به معنای آرام و آهسته سخن گفتن در متون فراوان به کار رفته است؛ ابن یمین:

شبی به لطف ز پیر خرد بپرسیدم   بدان خیال که در خاطرم مصوّر شد...
(دیوان ۳۸۸)

۲. تفقد: پرسیدن از کسی در غیابِ [یا: فقدانِ] او. در قرآن: فَتَفَقَّدَ الطَّیرَ فَقالَ ما لی لاٰاَرَی اَلهُدهُدَ (نمل ۲۰؛ لسان‌العرب) ([سلیمان] از حال پرندگان بازپرسید، پس گفت: چه شده است مرا که هدهد را نمی‌بینم؟)

در این بیت «شکرفروش» کنایه از محبوبی است در نهایت شیرینی، و «طوطی شکرخا» کنایه از گویندهٔ خوش‌سخن. گمان می‌کنم شکر در مورد طوطی همان قند (مورد علاقهٔ او) باشد، و نه شکر به معنای رایج. مولانا:

شکرفروش چنین چست، هیچ کس دیده‌ست
سخن‌شناس کند طوطی شکرخا را؟
(کلیات ۱، ۱۳۱)

۳. غرور حسن: اضافهٔ نُشوئی است، که مضاف از مضافٌ‌الیه ناشی می‌شود، یعنی غرور ناشی از حسن. نظیر این اضافه: درد بیماری، جنون عشق؛ غرور و کبریا با حسن یار همراه است، چنان‌که می‌گوید:

تُرک ما سوی کس نمی‌نگرد وه ازین کبریا و جاه و جلال

و سعدی (پس از توصیف یار به «پَری»):

معتقدان و دوستان از چپ و راست منتظر کبر رها نمی‌کند کز پس و پیش بنگری
(غ ۵۴۹)

و باز خود خواجه:

غلام نرگس جمّاش آن سهی سروم که از شراب غرورش به کس نگاهی نیست

محمد غزالی در بحث از انواع و مصادیق کبر و عُجب: «سبب چهارم، کبر بوَد به جمال، و این میان زنان بیش رود.» (کیمیا ۲، ۲۶۴) پیداست کبر به سبب حسن برای آدمی مذموم است، چه غرور حسن یا کرشمهٔ جمال در باب حق سزاوار است. حسن مطلق، کبریای مطلق هم می‌طلبد، همچنان که «کبریا» از صفات خاص حق است. شیخ اشراق نیز توصیفاتی دل‌انگیز از کبریای حسن حق دارد: «سلطان حسن بر مَرکب کبریا سوار شد و روی به شهرستان وجود آدم نهاد [...] عشق چون به مملکت آدم رسید حسن را دید، تاج تعزّز بر سر نهاده و بر تخت وجود آدم قرار گرفته...» («فی حقیقة العشق»، مجموعهٔ آثار فارسی ۲۷۰)

مگر: معانی گوناگون در اشعار خواجه دارد، که در هر مورد ذکر خواهد شد. اینجا: شاید، ظاهراً، گویی، گوییا

گل: همریشه با «وَرد» عربی؛ اوستا varədha ارمنی vard پهلوی gul (معین، حاشیهٔ برهان) در ادب قدیم =گل سرخ، گل محمدی، رُز

پرسش: احوالپرسی، نظیر «تفقّد» در بیت ۲، نیز توجه و التفات: «برزویه شرط خدمت و زمین‌بوس به جای آورد و پرسش و تقریب تمام یافت.» (کلیله ۳۵)

عندلیب شیدا : عندلیب: معادل عربی بلبل و هزارآوا، ج: عنادل؛ مظهر فصاحت است و گاه فصاحت‌فروشی (۳۹۱/۷). اینجا نیز همچون «طوطی شکرخا» به شاعر گشاده‌زبان بازمی‌گردد.

۴. خُلق و لُطف: خوش‌خلقی و نرمی؛ برخی چاپها (بجز خانلری و قزوینی، که در این مورد متفق‌اند) دارند: حسن خلق، که حسنی بجز ساده‌تر و لذا عام‌پسندتر بودن ندارد. سعدی در قطعه‌ای «به لطف و خوی» دارد، که دقیقاً برابر با «خلق و لطف» است:

به لطف و خوی تو در بوستان موجودات　　　شکوفه‌ای نشکفت و شمامه‌ای ندمید

(دربارهٔ حسن خلق معشوق، نک. ح ۲۰۲/۴.)

نظر، اهل نظر: «نظر» واژه نیست، فرهنگواژه‌ای است چکیدهٔ معرفت و شناخت، اما نه از شمار دستاوردهای علم یا حکمت نظری بلکه کیمیایی است از آن‌گونه فرزانگی که رهاورد عشق و سرمستی عارفانه و اخلاص و خاکساری رندانه است. به راستی چگونه می‌توان آن نظری را که اهل آن «دو عالم در یک نظر ببازند» تعریف و تحدید کرد؟

مرغ دانا: اگرچه ممکن است هر مرغ دانایی به‌طور مطلق منظور نظر بوده باشد لیکن از آنجا که در میان مرغان، سیمرغ مظهر دانایی است احتمال می‌رود خواجه آن را اراده کرده باشد، زیرا سیمرغ (=عنقا) است که به قول خواجه «شکار کس نشود» (۷/۳) و او را «بلند است آشیانه» (۴۱۸/۶). سیمرغ، چه در شاهنامه و چه منطق‌الطیر، مرغی بس دانا و آگاه است. (نک. ح ۲۶۹/۶.)

۵. پیمودن: اندازه یا مساحت کردن هر چیز، مجازاً پر کردن پیمانه و ساغر و دادن آن به نوشنده؛ «فارسی میانه: پَیمودن paymūdan =اندازه گرفتن، مساحت کردن؛ ایرانی باستان: pati-māya» (فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی) فردوسی:

نبید آر و رامشگران را بخوان　　　بپیمای جام و بیارای خوان

(شاهنامه ۱، ۷۱)

پیمودن بر، یا به کسی: پر کردن و دادن پیمانه به او؛ سعدی:

هر چه کوته‌نظرانند، بر ایشان پیمای　　　　که حریفان ز مُل و من ز تأمل مستم

(غ ۳۶۷)

بادپیما: کنایه از آدم بیهوده کار و بی‌بهره؛ باد پیمودن همچون باد در دست داشتن است و از حیث بیهودگی در ردیف آب در هاون کوفتن؛ عطار:

باد بی‌تو بی‌سر و پای آمده　　　　باد در کف، بادپیمای آمـده

(منطق‌الطیر ۹)

جوینی: «نکبای نکبت، خرمن مراد آن بادپیمایان را بر باد دهد.» (تاریخ جهانگشا ۲، ۷۷)

باده پیمودن، همراه با باد پیمودن در اشعار دیگران نیز بسیار آمده؛ نظامی:

بیا، ساقی، از باده بردار بند　　　　بپیمای، پیمودن باد چـند؟

(شرفنامه ۱۹۷)

۶. رنگ: مجازاً به معنای حالت، شکل، گونه و وضع، کاربردی رایج است. احمد غزالی آن را برای وقت یا همان حال در تصوف به کار می‌برد: «چون وقت بَرو درآید، تا وقت چه حکم دارد، او را به حکم رنگ وقت باید بود، او را به رنگ خود بکـند.» (سوانح 36)

خاقانی:

عتابْ‌رنگ به ما نامه‌ای فرستادی　　　　مرا به پـردهٔ تشـریف راه وادادی

(دیوان ۶۸۹)

سعدی:

در اوباش، پاکـان شـوریده‌رنگ　　　　همان جای تاریک و لعلند و سنگ

(بوستان ۹۵)

سَهی‌قدان: سهی: بر وزن صفی، راست و درست را گویند عموماً، و هر چیز راست رُسته را خوانند خصوصاً، و به معنی تازه و نوچه و نوجوان هم آمده است. (برهان) در سراج‌اللغات نوشته که: سهی بر وزن صفی به معنی راست، و این جز در صـفت سـرو واقع نمی‌شود و به مناسبت سرو، سهی‌قد و سهی‌قامت نیز گویند. (غیاث‌اللغات) اگر از این سخن که «سهی جز در صفت سرو واقع نمی‌شود» مراد فقط معنای راست‌انـدام باشد می‌توان با احتیاط با آن موافق بود زیرا «سهی» به این معنی معمولاً بـرای سـرو آمده، اگرچه حکم قاطع در این باره نیاز به بررسی کاملِ آماری دارد (که نداریم)؛ اما اگر مقصود این باشد که این واژه مطلقاً جز برای سرو به کار نرفته، حکم غلطی است،

زیرا سهی برای غیر سرو نیز به کار رفته است. مثلاً «سهی شدن» به معنای راست و یکرویه شدن است، چنان‌که سنایی می‌گوید:

میر خوبان را کنون منشور خوبی دررسید

مملکت بر وی سهی شد، ملک بر وی آرمید

(دیوان ۸۷۷)

۷. وضع: هم اسم است به معنای حالت، طرز و شیوه، و هم مصدر به معنای قرار دادن، ایجاد و خلق کردن. بدین‌سان می‌توان به ایهامی در این لخت قایل شد، یکی این‌که حالت مهر و وفا در روی زیبا وجود ندارد، و دیگر این‌که روی زیبا اساساً برای مهر و وفا خلق و ایجاد نشده است.

جز این‌قدر نتوان گفت... : سعدی (با عین لخت نخست):

جز این‌قدر نتوان گفت بر جمال تو عیب   که مهربانی از آن طبع و خو نمی‌آید

(غ ۲۹۰)

۸. سماع: در مورد معنای اصطلاحی آن، نک. ح ۳۲/۶.

زُهره: در عربی معادل ناهید (= آناهیتا) و بیدخت پارسی، برابر با آفرودیت، الههٔ زیبایی و عشق در یونان، و ونوس، ربة‌النوع عشق و زیبایی در روم باستان؛ سعد اصغر (نسبت به مشتری که سعد اکبر است.) او را با سازهایی چون بربط (= عود)، چنگ، طبل، طبلک، سنج، رَباب، ارغنون و غیره تصویر کرده‌اند. مختاری غزنوی:

بر سوم چرخ، زهره دارد جای   آن‌که بربط‌زن است و چنگ‌سرای

(دیوان ۷۰۵)

از سیاره‌های منظومهٔ شمسی است. مدار آن بین عطارد و زمین است. فاصلهٔ متوسط آن از خورشید ۱۰۸/۲۷ میلیون کیلومتر و سال نجومی آن ۲۲۵ روز می‌باشد [...] اناهید با صفت اردویسور، ایزد حامی زمین (بندهشن ۳ ـ ۳۶ و ۴ ـ ۵۰) و استربیدیته یعنی ستارهٔ بیدخت در ادبیات پهلوی دیده می‌شود [...] منجمان احکامی، این ستاره را کوکب زنان و امردان و مخنّثان و اهل زینت و تجمل و لهو و شادی و طرب و عشق و ظرافت و سخریه و سوگند دروغ نام داده‌اند. (شرح بیست باب، منسوبات کواکب) [...] و با توجه به همین نسبتهاست که شاعران پارسی، زهره را ارغنون‌زن گردون، رودگر فلک و عروس ارغنون‌زن، و چنگی و مزمرساز و بربط‌نواز و زن بربط‌زن و زهرهٔ خنیاگر و زن مطربه لقب داده‌اند. (مصفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی) همچنین به دلیل ارتباط زهره با برج میزان (ترازو) در متون ادب گاهی زهره را ترازو به دست نیز

تصویر کرده‌اند؛ مثلاً نظامی (در بیان معراج):

تا شب او را چه قَدَر قدْر هست　　　زهرهٔ شب‌سنج، ترازو به دست

(مخزن ۱۵)

ابوریحان این خویهای مردمان را به زهره منتسب می‌دارد: «دوست داشتن سرود و لهو و بازی» (التفهیم ۳۸۴) باده و مستی هم از امور تحت تکفّل اوست.

رقص: دربارهٔ معنای آن در تصوّف، نک. ح ۲۵۲/۵.

مسیحا: شکل سغدی «مسیح» و «میشی»؛ در فارسی باستان «میسی» است، که در زبان عبری و عربی به گونهٔ «مشیح» و «مسیح» درآمده. (محمد مقدم، جستار دربارهٔ مهر و ناهید، بخش نخست ۶۹، به نقل از رحیم ذوالنور، در جستجوی حافظ ۱، ۳۱۶) الف در آخر «مسیحا»، به‌نظر قاسم غنی، همچون الف در آخر واژه‌های سریانی است. (یادداشتها ۲۷۸) ارتباط مسیح و آسمان از آنجاست که فلک یا آسمان چهارم را جایگاه عیسی می‌دانستند. در شعر پارسی، مضامین فراوان در این باب هست؛ برای نمونه، خاقانی:

عیسی‌ام، منظر من بام چهارم فلک است

که به هشتم درِ رضوان شدنم نگذارند

(دیوان ۱۵۳)

در آسمان نه عجب گر...: حافظ در موارد فراوانْ شعرش را با آسمان و عرش پیوند داده است. این امر گرچه در مورد دیگر شاعران نیز دیده می‌شود، امّا فراوانی آن را در شعر خواجه شاید بتوان به «منِ برتر» او (که در جلد ۱، ص ۱۰۲ درباره‌اش سخن گفتیم) ارتباط داد، بدین‌سان که او قوالب زمینی را برای شعر خود کوچک و تنگ می‌یافته و لذا آن را با امور آسمانی همچون زهره، عِقد ثریا، قدسیان و غیره مرتبط ساخته است.



در این غزل، جز بیت آخر (که مقتضیات خاص خود را به دلیل ضرورت تخلص دارد) تمامی ابیات بر گِرد شکوه از معشوق متحدند، معشوقی که شاعر را اسیر عشق خود کرده لیکن مهر و نوازش خود را از او دریغ داشته است. زبان شعر کاملاً عاشقانه است ولی با این وجود شاید به قرینهٔ «طوطی شکرخا» (در برابر «شکرفروش») و «عندلیب»، که هردو مظهر سخنوری‌اند، بتوان حدسی، ولو ضعیف، زد که پای

ممدوحی بی‌التفات به شاعر مدیح‌پرداز در میان بوده باشد. در جلد ۱ (۴۹۴ ـ ۴۹۵) گفته‌ایم که در حافظ، زبان عشق و مدح در موارد متعدد به هم‌آمیخته و ممدوحْ منزلت معشوق را به اقتضای بیان غزلی یافته است. بعید نیست که این هم از همان موارد باشد، به‌ویژه که بیت آخر هم ستایش شاعر از سخنوری خویش است.

۵

۱ دل می‌رود ز دستم، صاحِبدلان، خدا را
دردا، که راز پنهان، خواهد شد آشکارا

۲ کشتی‌شکستگانیم، ای باد شُرطه، برخیز
باشد که بازبینیم آن یار آشنا را

۳ ده‌روزه مِهر گردون، افسانه است و افسون
نیکی به جای یاران، فرصت شمار، یارا

۴ در حلقهٔ گُل و مُل، خوش خواند دوش بلبل
هاتِ الصَّبوحَ، هُبّوا، یا اَیُّهَا اَلسُّکارا

۵ آیینهٔ سکندر، جام می است، بنگر
تا بر تو عرضه دارد احوال مُلک دارا

۶ ای صاحب کَرامت، شکرانهٔ سلامت
روزی تفقّدی کن، درویش بینوا را

۷ آسایش دو گیتی، تفسیر این دو حرف است:
با دوستان مروّت، با دشمنان مدارا

۸ در کوی نیکنامی، ما را گذر ندادند
گر تو نمی‌پسندی، تغییر کن قضا را

۹ بنتُ‌العِنَب، که زاهد اُمُّ‌الخَبائثش خواند
اَشْهیٰ لَنا وَ اَحْلیٰ مِنْ قُبْلَةِالعَذارا

۱۰ هنگام تنگدستی، در عیش کوش و مستی
کاین کیمیای هستی، قارون کند گدا را

۱۱ خوبان پارسی‌گو، بخشندگان عمرند
ساقی، بده بشارت، پیران پارسا را

۱۲ حافظ به خود نپوشید این خرقهٔ می‌آلود
ای شیخ پاک‌دامن، معذور دار ما را

۱. مولانا، سعدی، همام تبریزی، اوحدی مراغی و چند تن دیگر غزل همروال این

غزل دارند؛ سعدی (که خواجه بیشتر از غزل او تأثیر گرفته است، چنان‌که خواهیم دید):

مشتاقی و صبوری، از حد گذشت، یارا گر تو شکیب داری، طاقت نماند ما را

(غ ۷)

خدا را: = به خاطر خدا، محض رضای خدا؛ از تکیه کلامهاست در مقام دعا، استغاثه، تحذیر و غیره. خدایا، یا ربّ و امثال آنها نیز به این معانی می‌آید.

۲. کشتی‌شکستگان ـ کشتی‌نشستگان: هردو، هریک به اعتباری، موجه است، و تفاوت در تصویر است: اوّلی نشان‌دهندهٔ آن است که طالبان دیدار، رهسپار دریا (ی عشق) شده‌اند و در میان راه، شاید از آن روی که تمهیدات سفر را به درستی صورت نداده و لاجرم گرفتار طوفان خوف و خطرهای طریق شده‌اند، کشتی‌شان درهم شکسته و مذبوحانه به تخته‌پاره‌های آن چنگ زده‌اند. دومی عده‌ای را در آغاز راه تصویر می‌کند که در کشتی نشسته و منتظر وزش باد موافق برای حرکت‌اند. ضبط اول طبعاً تأکید و مبالغه‌ای در درماندگی دارد، اما هردو در یک چیز مشترکند و آن مدد و جذبه و کششی است از جانب یار یا عوالم مغیباتِ مربوط به او، که نماد «باد شرطه» بیانگر آن است. فرق در این است که آیا پس از گرفتاری به آن عامل مددکار متوسل شده باشند یا از همان آغاز طریق و سلوکْ آن را لحاظ کرده باشند.

باد شُرطه: صاحبنظران از چند دهه پیش در اصل و نسب واژهٔ «شرطه» و این‌که از ریشهٔ «ش ر ط» و معنای شرط و مشروط باشد تردید کرده‌اند. علامه قزوینی به قطع و قوّت گفت که: «شرطه» در هیچ یک از فرهنگهای عربی نیامده است، و نتیجه گرفت که از یکی از زبانهای مختلف و متنوّع ملل و اقوام سواحل میان خلیج فارس و هند و سیلان و جاوه و جزایر بی‌شمار این دریا باشد. («باد شرطه»، یادگار، س ۴، ش ۱ ـ ۲، ص ۶۳ـ۶۸.) همچنین علامهٔ فقید دو شاهد عربی برای اصل «شرتا» (به نقل از عجایب الهند 37 و حواشی آن ۱۹۸) ارائه کرد. (یادداشتها۵، ۲۰۴) آخرین و دقیقترین تحقیق از علی اشرف صادقی است، که عقیده دارد: «شرتا» در زبان پارسی از دورهٔ ساسانی به بعد رایج بوده، و مؤید این حدس، صورتی است از این واژه در گویش کُمزاری در جنوب ایران به شکل «شرتغ» به معنای طوفان. واج «غ» در آن، صورت تحوّل‌یافتهٔ «گ» در آخر کلمات زبان پهلوی در جایگاه پس از مصوّت است. این «گ»ها در معادلهای دریِ این کلمات افتاده، اما در گویش کمزاری به «غ» بدل شده، همچنان که واژه‌های گربه، خانه، جامه، استره، هیمه، گرسنه، تشنه به صورت گربَغ، خَنَغ، جامَغ،

سِتَرَغ، هیمَغ، گُشنَغ، چَیْنَغ درآمده است. «شرتغ» باید از صورت پهلوی šartag گرفته شده باشد که بعدها در فارسی به «شَرته» بدل و از فارسی وارد عربی گردیده است. («باد شرطه»، نشر دانش، س شانزدهم، ش اول، بهار ۱۳۷۸، ص ۴۸ ـ ۴۹.)

«شرطه» در متون مختلف ادبی آمده است. گذشته از سه شاهد از سعدی (که دیگران نقل کرده‌اند، از جمله خرمشاهی، حافظ‌نامه ۱۲۷) خواجو:

با چنین شرطه از این ورطه برون نتوان شد — خاصه کشتی خلل آورده و دریا در جوش

(دیوان ۲۸۱)

نشستن در کشتی به عزم طی طریق، تنها یک جنبهٔ آن یعنی کوشش است، اما مادام که این کوشش با کشش از جانب محبوب و عنایت او همراه نشود بی‌اعتبار و ابتر خواهد بود؛ همچنان که مولانا به جای حرکت کشتی، رقص و حرکت شاخه را می‌گذارد، که آن هم نیازمند به عاملی از آن سو، یعنی باد، است:

من شاخ ترم اما بی‌باد کجا رقصم؟ — من سایهٔ آن سروم، بی‌سرو کجا گردم؟

(کلیات ۳، ۲۱۳)

و سعدی، به بیانی دیگر:

ما خود نمی‌رویم دوان از قفای کس — آن می‌برد که ما به کمند وی اندریم

(غ ۴۳۷)

معنای مذکور، در این مَثَل ساده به گویاترین گونه بیان شده است:

تا که از جانب معشوقه نباشد کششی — کوشش عاشق بیچاره به جایی نرسد

(دهخدا، امثال و حکم ۱، ۵۳۷)

و بیان ژرفتر و شاعرانه‌تر، از خود خواجه:

به رحمت سر زلف تو واثقم، ورنه — کشش چو نبود از آن سو، چه سود کوشیدن؟

احمد غزالی سخنی نغز دارد، که گویی بیت حافظ را شرح می‌کند: اَشْرِعِ الشِّراعَ وَ سِرْ؛ انتَ المَلّاحُ، و جَسَدُکَ السَّفینةُ، و روحُکَ الرّاکبُ، و الدُّنیا بَحْرُکَ العَمیق، و عَلَی السّاحِلِ «اِنَّ رَبَّکَ لَبِالْمِرصاد». (مجالس ۱۸) (بادبان برکش و راهی شو؛ تو کشتیبانی، و تن تو کشتی، و روان تو کشتی‌نشسته، و جهان دریای ژرف توست، و بر ساحلْ همانا پروردگارت رصدگیر است، یعنی مراقب توست.)

اما بیت به‌نظر می‌رسد تحت تأثیر سعدی باشد، در همان غزل یاد شده:

یا رب، تو آشنا را مهلت ده و سلامت — چندان که بازبیند دیدار آشنا را

گمان می‌کنم ضبط قزوینی (دیدار آشنا) مناسبتر باشد زیرا «دیدار» (به دو معنی:

یکی حاصل مصدر به معنای دیدن، و دیگر اسم به معنای چهره و رخسار) قدرت اطلاع‌بخشی (انفورماسیون) بیشتری نسبت به «آن یار آشنا» دارد، چون «یار» خود اقویٰ از «آشنا»ست و «آشنا» چیزی بر آن نمی‌افزاید. گفتنی است که حافظ اگرچه دو بار «یار آشنا» را به کار برده اما بافت این دو متفاوت است و «آشنا» در آنها به عکس مورد حاضر خوش افتاده است: از یار آشنا نفس آشنا شنید (۲۳۸/۱) و: با یار آشنا سخن آشنا بگو (۴۰۷/۳) حافظ معمولاً به توان اطلاع‌بخشی یکایک واژه‌هایش می‌اندیشد و در این باره بسیار دقیق است. «دیدار کسی را دیدن یا: بازدیدن» کاربردی رایج است. (برای نمونه، بیت اخیر سعدی؛ در سمک عیار نیز بسیار آمده.) همچنین واژهٔ آشنا (= شنا) ایهامی به همین معنی دارد.

۳. افسانه: سرگذشت گذشتگان (برهان) از ایرانی باستان abi-sahana از ریشهٔ ـ sah = گفتن، بیان کردن (حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی) اینجا = سخن بیهوده یا صغریٰ و کبرای دراز و بیفایده

افسون: فارسی میانه afsūn (همان) یا: afsōn (فره‌وشی، فرهنگ پهلوی ۷) = عزیمت (با «خواندن»)، جادویی، سحر، آنچه شخص را از آفت و صدمه مصون دارد. نیز مکر، حیله و فریب (دهخدا) که اینجا همین مراد است.

به جایِ: = در حقِ، دربارهٔ؛ در سدهٔ هشتم کم به کار می‌رود و بیشترین استعمال آن در سده‌های چهارم و پنجم است. فردوسی، از زبان اسفندیار دربارهٔ رستم:

بسی رنج دارد به جای سران   جهان راست کرده به گرز گران
(شاهنامه ۶، ۲۳۰)

خاقانی:

اهل صفاهان مرا بدی ز چه گویند؟   من چه خطا کرده‌ام به جای صفاهان؟
(دیوان ۳۵۶)

۴. ما را صَبوح ده؛ هان، مستان ز خواب خیزید

مُل: به ضم، شراب انگوری (برهان) هندی باستان: مْرْد mrd [با تبدیل رایج rd به «ل» ـم] قس: فارسی «مَی». (معین، حاشیهٔ برهان) «مل: نبیذ باشد؛ عنصری گفت:

به زرّینه جام اندرون لعل مل   فروزنده چون لاله بر زرد گل»
(لغت فرس)

در حلقهٔ گل و مل... : در لخت نخست، شاعر ظاهراً می‌خواهد از طریق صدامعنایی (onomatopoeia) به کمک تکرار هجای ol تصویر شنیداری قلقل شراب را

ایجاد کند و آن را بر تصاویر دیداریِ بیت بیفزاید (نظیر «سرو چمان من چرا...» که تصویر بلبل را از طریق صوت چهچه افزوده است.) کاری که خواجو به مدد تکرار واج «ق» و هجای ol صورت داده است، در مورد بُلبُله یعنی صراحیی به شکل بلبل (که بعید نیست حافظ قصد تداعی آن را نیز داشته است):

مطرب آن لحظه که آهنگ فروداشت کند
زندش بلبله گلبانگ که: قُل قل قل قل
(دیوان ۷۱۷)

زبان حال: سخن گفتن مجازی جانداران جز انسان، همچون بلبل در شعر خواجه، و یا اشیا (مثل بلبله در بیت خواجو) از مقوله‌ای است که «زبان حال» خوانده می‌شود. نصرالله پورجوادی در پژوهشی گسترده دربارهٔ زبان حال در ادب پارسی (یگانه در نوع خود تاکنون) جهات و جوانب آن را بررسیده است. (زبان حال در عرفان و ادبیات پارسی) توضیحی کوتاه از نظر اهمیت کلّی آن و نیز جایگاه زبان حال در شعر حافظ ضروری می‌نماید. مطابق پژوهش یاد شده، اِسناد مجازیِ هرگونه سخن گفتنِ غیر انسانِ معمولی از مصادیق زبان حال است: تمامی جانوران، گلها و گیاهان، مایعات و جمادات، اعم از اشیای گوناگون تا اجرام سماوی و افلاک، ظروفی چون جام، ساغر، جام‌جم یا جهان‌نما یا جهان‌بین، صراحی، اطعمه و اشربه و البسه، معجزات و کراماتی که پیامها را از زبان اشیا و غیره القا می‌کند، نداهای غیبی چون هاتف و سروش، عقول و ارواح ملایک و اجنّه و پریان، ارواح مردگان، مفاهیم درونی و انتزاعی مثل عشق و عقل و حسن، اعضای بدن، خط و خال یا در طنزْ «ریش» (همچون «ریش‌نامهٔ» عبید)، مردگان، سازها، ایام و شهور و فصول سال. نویسنده این مقولات را از شمار زنده‌انگاری (انیمیسم) می‌داند. در مورد حافظ: از زبان سازها، گل و بلبل، هاتف، صبا، گوش هوش، سخن از زبان عقل و عشق و پیر از نوع درونی و ذهنی آن. (نک. همان ۳۶۰_۳۷۸.)

هاتِ الصَّبوحَ ...: بیاور بادهٔ صبحگاهی را. (دربارهٔ صبوح، نک. ح ۵۴/۲.)

هُبّوا: فعل امر است؛ مصدر: هُبوب = بیدارشدن (منتهی‌الارب)

سُکاریٰ: جمعِ سَکْران (مذکر) و سَکْریٰ (مؤنث)، که معمولاً در اشعار عربی یا ملمع استعمال می‌شود، اگرچه مولانا آن را در ضمن پارسی (البته به صورت ممال «سُکارِي») به کار برده است:

برخیز، که صبح است و صبوح است و سکارِی — بگشای کنار، آمد آن یارِ کناری
(کلیات ۶، ۱۶)

۵. آیینه: باید توجه داشت که نوع شیشه‌ای و جیوه‌ای کنونی در قرون متأخر پدید آمده و رواج یافته است. پیش از آن، آیینه را با صیقل دادن ورقه‌های آهن یا از حلبی و یا روی می‌ساختند. آیینهٔ چینی: آیینه‌ای بوده است که از آهن و فولاد جوهردار می‌ساخته‌اند، آیینهٔ حلبی. (معین) (دربارهٔ آیینه، انواع و اجناس آن و کاربردها، از جمله ترکیبات ساخته شده با آن، به‌ویژه در ادب پارسی، نک. دهخدا، ذیل همین واژه. نیز بنگرید به بررسی آماری یا بسامدی «آیینه» در سه متن از متون مهم شعر پارسی: ریکاردو زیپولی، آیینه در شعر فرخی، سعدی و حافظ، تهران، فردوسی، ۱۳۶۶.)

سکندر: تفاوتهای فراوان و آشکار میان اسکندر مقدونی واقعی و چهره و پرداخت داستانیِ او وجود دارد، که نشان می‌دهد او چگونه از مهاجمی بیگانه و ویرانگر تا پادشاه و پهلوانی اسلام‌پناه و شمشیرکشنده در راه ترویج این دین الهی، یکی از اولیا و حتی به پیغمبر خدا (بر مبنای تفسیری که او را با «ذاَالقرنین» قرآن کریم مرتبط می‌کند) تغییر وجه و وجهه یافته است. بازتاب چهرهٔ او در فرهنگ عامّه در گذار روزگار نیز به‌طور کلّی مشمول این دگرگونی شگفت‌انگیز است، چنان‌که در ادب عرفانی ما نیز امور و مفاهیم و نمادهایی ویژه از همین سنخِ داستانی گرفته و متداول شده است. نخست برخی ویژگیهای اسکندر واقعی را از قول ویل دورانت ببینیم، که سعی در ترسیم چهرهٔ راستین او، قطع نظر از تلقی قطبهای افراطی و تفریطی در باب وی، دارد: نیرو و توان عجیب جسمانی، چالاکی و مقاومت رشک‌انگیز؛ دلاوری و تهوری که سبب می‌شد تا از هیچ چیز نهراسد. اطلاعات کافی علمی، ذهنی منطقی (اما در قطب مخالف: عادت به خرافات)؛ تشویق پژوهشهای علمی، فلسفی و ترغیب هنرها؛ سیاستمداری و زیرکساری و حدّت ذهن؛ قدرت سخنوری، اگرچه محدود به امور نظامی و سیاسی؛ حساسیت طبع، رأفت و رقّت قلب، هرچند گاهی خشونتی که میراث مادری‌اش بود او را وادار به اعمالی می‌کرد که بعد از آنها پشیمان می‌گشت. پرهیز از زنان و ترجیح مصاحبت سرداران بر زنان، البته با گرایشی به همجنس؛ صداقت و صمیمیت بی‌شایبه، نیک‌سگالی، گذشت و سخا نسبت به دوست و دشمن؛ توجه به سربازان، که سبب می‌شد تا آنان در سخت‌ترین و ترسناک‌ترین لحظات به جلو روند. باور عمومی بر آن است که او نه سرداری بزرگ و فرمانروایی مدبّر بلکه بیشتر چون سربازی دلیر و الهامبخش سپاه بود و امور سپاه را سردارانش به انجام می‌رساندند. وفا به پیمان و جلوگیری از ستم ایادی بر اهل بلاد متصرفی، البته جز در موارد طغیان خشم [چون آنچه تاریخ ما ایرانیان از آتش زدن

تخت‌جمشید به یاد دارد ـ م]. آری، اینها و دیگر صفات اوست که به وی جایگاهی ویژه در ادب و هنر جهانی بخشیده است. (تاریخ تمدن ۲، ۶۱۰ـ۶۱۳، به تلخیص)

و اما در ادب ما چهرهٔ او تفاوتهایی بیش یا کم در این یا آن متن دارد. در شاهنامه، اگرچه این روایت عامیانه که اسکندر برادر ناتنی دارا (داریوش سوم هخامنشی در تاریخ) است مبنا قرار گرفته (۶، ۳۷۵ ـ ۳۸۰) لیکن چهرهٔ او به اسکندر تاریخی قدری نزدیکتر و گزافه‌گویی درباره‌اش کمتر از دیگر متون ادب است، چنان‌که گاهی به انتقاد نیز آمیخته است، انتقادی از زبان اشخاص داستان، مثل سخن قیدافه، ملکهٔ مصر، که اسکندر را مغرور و سرکش می‌خواند. (۷، ۵۳ـ۵۴) یا درخت نر و مادهٔ سخنگو، که او را مردم‌آزار و پادشاه‌کش می‌خواند. (همان ۹۰) در سایر موارد، گاهی اسکندر با چهرهٔ تاریخی‌اش منطبق است و گاه نه. اما بیشترین مبالغه را در باب او در شرفنامه و اقبالنامهٔ نظامی می‌بینیم. نظامی، اگرچه برادری اسکندر و دارا را نمی‌پذیرد و می‌گوید: «... که از فیلقوس [= فیلیپوس ـ م] آمد آن شهریار» (شرفنامه ۸۲) اما به تصریح خود سه ویژگی ولایت‌ستانی و آفاقگیری (کشورگشایی)، حکیمی، و پیغمبری را در باب او به هم آمیخته است. (نک. شرفنامه ۵۴ـ۵۵.) پیداست جمع میان اینها، که هرکدام جنبه‌ای مهم در مورد هر شخص است، چه سنخ شگفت‌انگیز بلکه بی‌همتایی از اسکندر پدید آورده است، اگرچه در داوری در این باره باید به مقتضیات داستانهای غنایی یا حماسی (که عادتاً کمتر تابع واقعیات‌اند) نیز توجه داشت. کوتاه سخن این‌که اسکندر نظامی موجودی است آرمانی، و حتی بسیار فراتر از آنچه در کیخسرو، برترین پادشاه و انسان در روزگاران باستانْ مطابق شاهنامه، می‌بینیم، چنان‌که به اصطلاح کمترین لکّی در او و آنچه در پیوند با اوست مشاهده نمی‌شود، بلکه اساساً تجسم انسانی چنین «نیست در جهان» امری دشوار است.

در هر حال، اسکندرنامه‌های فراوان منظوم و منثور و آنچه از این چهرهٔ بزرگ تاریخی در متون ادب پارسی و فولکلور ایرانی انعکاس یافته حاکی از یک سنت دراز است که یکایک گوشه‌های آن نیاز به پژوهشی بیش از آنچه تاکنون صورت گرفته است دارد. (نک. سید حسن صفوی، اسکندر و ادبیات ایران.)

آیینهٔ سکندر: گفته‌اند بر بالای مناره‌ای بلند در شهر اسکندریهٔ مصر قرار داشته، که در خشکیی روبه سمت دریا و از سه طرف آب فراگرفته ساخته بودند تا از هجوم قومی که یأجوج و مأجوج خوانده‌اند از فواصل دور آگاهی دهد، و این نماد، که به‌طور کلّی بیانگر دل عارف آگاه از تمامت کار و بار جهان هستی (همچون جام‌جم و جام

جهان‌بین) است از همین پدیدار محسوس پدید آمده است. ابن‌بطوطه، سیاح طنجه‌ای، که در زمانی نزدیک به حافظ از آن منار دیدن کرده، گفته است که: بر روی تپه‌ای مرتفع در فاصلهٔ یک‌فرسنگی اسکندریه بنا شده است. داخل درگاه، مکانی برای نشستن نگهبانان و در درون منار هم اتاقهای متعدد هست. او می‌گوید: وقتی در سال ۷۵۰، در حالی که به دیار مغرب بازمی‌گشته دوباره از آن دیدن کرده آن را یکسره ویران یافته، و این که الملک‌الناصر (از ملوک اسماعیلی مصر) درحال ساختن مناره‌ای دیگر روبه‌روی آن بوده، که اجل مهلتش نداده است. (سفرنامهٔ ابن‌بطوطه ۱، ۵۶ـ۵۷، به تلخیص) اما در یک منبع قصص قرآنی، انگیزهٔ تافتن نور آفتاب برای ساختن آن ذکر شده، و نه اطلاع از هجوم دشمنان: «وی [اسکندر] بفرمود تا برکنار آن دریا [دریای عظیم ـ م] مناره‌ای بلند بکردند و بر سر آن مناره، آیینه‌ای عظیم از آهن چینی بنهادند مقابل آفتاب، تا چون آفتاب برآمد شعاع بر آن آیینه افتاد به عکس بازْ آن شهر [= به، به سوی آن شهر ـ م] تافت.» (قصص قرآن مجید، برگرفته از تفسیر سورآبادی ۲۲۳) ثعالبی می‌گوید: منارةُ الاسکندریه: یکی از شگفتیهای جهان است. پایه‌اش بر روی شیشه است و شیشه روی خرچنگی از مس است که در کف دریا قرار دارد. و از مناره تا خشکی پلهای شیشه‌ای کشیده شده. مناره سیصد و شصت و پنج خانه دارد و در بالای آن آینهٔ بزرگی هست. دیدبانی همواره در آن می‌نگرد و کشتیهای رومیان را در آن می‌بیند [...] و مسلمانان را آگاه می‌کند تا آماده شوند و جنگ‌افزار برگیرند... (ثمارالقلوب، ترجمهٔ انزابی‌نژاد ۵۰۱) می‌بینیم که این‌یک اساساً فاعل و مفعول را متفاوت گفته، یعنی مسلمانان در برابر دشمنان رومی. اینها نمونه‌هایی از اقوال شتّی در این باره است. نظامی شرحی از ساختن آن بر اساس روایتی که در اختیار داشته و به زبانی شاعرانه داده و نتیجه گرفته است:

تو نیز ار در آن آینه بنگری   به دست آری آیین اسکندری

(نک. شرفنامه ۱۵۰ـ۱۵۲.)

زریاب خویی معتقد است این آینه کروی بوده، که برای نمایاندن اشیای دور است، و نظامی فرقی میان آن و آینهٔ معمولی ننهاده است. (نک. بحث «آئینهٔ اسکندر، آئینهٔ اسکندری»، آئینهٔ جام ۶۱ـ۶۷.) گفتنی است که امروزه نیز از آیینهٔ کُروی در سرِ پیچهای خطرناک برای مشاهدهٔ آن سوی پیچ استفاده می‌شود.

از آیینهٔ اسکندر در شعر پارسی بهره‌های بی‌شمار برده شده است. خاقانی مضامین فراوان با آن دارد، مثل:

صبحدم آب خضر نوش از لب جام گوهری
کـز ظـلمات بـحر جُست آیـنهٔ سکـندری
(دیوان ۴۱۹)

و:

موسی و سامری شـود، گـاو و بـره بـپرورد
آب خِـــضِر بـــرآورد زایـنهٔ سکـــندری
(همان ۴۲۸)

(دربارهٔ چشمهٔ حـیوان و خـضر و اسکـندر، نک. ح ۴۰/۹؛ نـاکـامی اسکـندر از نوشیدن آب حیات ۲۶۸/۳.)

مُلک دارا: به دلیل وسعت قـلمرو داریـوش سـوم، مـوسوم بـه «دارا» یـا: «دارای دارایان» تا هنگام فروپاشی آن، نمادی است بیانگر جهان و آنچه در اوست، به‌ویژه از آن روی کـه هـمچون دولت دارا زوال‌یـافتنی است. تأکـید خـواجـه هـم بـر هـمین زوال‌پذیری جهان است، همچنان که «مهر گردون» را افسانه خواند و در برابر آن، مهر و نیکی‌ورزی به آدمیان را یگانه یادگار معنی‌دار در جهانی چنین گذران دانست.

۶. شکرانه: دو معنی دارد، که هردو را در این بیت می‌توان اراده کرد، اگرچه معنی نخست پذیرفتنی‌تر می‌نماید: یکی دادن چیزی یا انجام کاری به پاس چیزی یا نعمتی که اکنون حاصل شده است؛ نظامی (در باب خاقان پس از نجات کشتی از گرداب):

ز شکر و ز شکرانه باقی نماند　　　بسی گنج در پای خسرو فشاند
(اقبالنامه ۲۱۴)

دیگر نذر برای تحقق چیزی در آینده؛ عبید: «شکرانه بدهید تا من این مرده زنده سازم.» (کلیات ۲۷۶) حافظ :

به جان او، که به شکرانه جان برافشـانم　　　اگر به سوی من آری پیامی از برِ دوست

در بیت متن، نشانی از تأثیر سخن سعدی هست:

ای ماه سروقامت، شکرانـهٔ سـلامت　　　از حال زیردستان، می‌پرس گاهگاهی

۷. مـروّت: کـاربرد رایـج در پـارسی؛ عـربی: مُـرُوءَة: کـمالُ الرُّجـولیّة، الانسـانیّة (لسان‌العرب) در عربی «مروّة» به تشدید نیز جـایز است. (هـمان) خـواجـه عـبدالله انصاری: «ارکان مروّت سه چیز است: زندگانی کردن با خود به عقل، و با خلق به صبر، و با حق به نیاز [...] و نشان زندگانی کردن با خلق به صبر، سه چیز است: به تـوانـایی ایشان ازیشان راضی بودن، و عذرهای ایشان را بازجُستن، و داد ایشان از توانایی خود

بدادن.» (صد میدان ۱۸ ـ ۱۹)

مدارا: کاربرد رایج در پارسی؛ عربی: مداراة؛ قطب‌الدین شیرازی: «اهل عادت را با خلاف عادتْ معادات [= ستیز ـ م] لازم است [...] وظیفهٔ اخوان آن است که هر کس با ایشان خلاف می‌کند [...] به معارضه مشغول نشوند و به حال خود باشند و از وحشت مجتنب و محترز باشند، و اگرچه در این سلوک نوعی ذُلّ مترائی می‌شود که نفوس را از آن اِباست اما این ذلّی است که عِزّ در اندرون دارد. قالَ بعضُ المتألّهین: المداراةُ وجهٌ مِنَ الذُّلِ و لٰکِنَّهُ محمودٌ، وَ قَد صَدَقَ مَن قال: آسایش دو گیتی تفسیر این... الخ» (مکاتیب فارسی ۹۱)

مدارا و مروّت در بیت به‌نظر می‌رسد برگردان دو صفت الهی رحمان و رحیم باشد. «برخورداری عوام از صفت رحمانیت است، و آن مقبول و مردود می‌یابد [...] و برخورداری خواص از صفت رحیمی است.» (مرصادالعباد ۲۳۸)

۸. نیکنامی: در عرف عاشقان بی‌پروا عین بدنامی و ننگ است؛ سیف فرغانی:

با عاشقان عارف، از جام لاابالی — خوردم شراب و رَستم از ننگ نیکنامی

(دیوان ۲، ۳۱)

اما ابن‌یمین به گونه‌ای استثنایی در غزل از نیکنامی جانبداری می‌کند و جانب اخلاق متعارف را می‌گیرد:

مجوی، ابن‌یمین، جز نیکنامی — اگر خواهی که دایم زنده مانی

(دیوان ۲۹۶)

همین ابن‌یمین بارها در غزلهای قلندرانه‌اش نام و ننگ را (مطابق همان قانون نانوشته) نفی کرده است، مثل:

از می عشقش به رندی و به قلاشی فتاد — هرکه روزی در جهان نامی به مستوری کشید

(همان ۲۲۵)

(دربارهٔ نام و ننگ، نک. ح ۸/۳.)

تغییر کردن: به معنای متعدی یعنی تغییر دادن در قدیم بسیار به کار می‌رفت، چنان‌که خود حافظ چند بار دارد:... این قدر هست که تغییر قضا نتوان کرد (۱۳۳/۲)... کاین کارخانه‌ایست که تغییر می‌کنند (۱۹۵/۸) بیهقی: «بدان گواه گرفته نگاه دارد و چیزی از آن تغییر نکند.» (تاریخ بیهقی ۱۶۷) خواجه عبدالله: «زبان ظاهر، حکم باطن را تغییر نکند.» (مجموعهٔ رسائل ۲۷۳)

در کوی نیکنامی، ما را...: در شمار ابیات بی‌شماری در غزل پارسی و ابیات

فراوانی از حافظ است که عشق و تبعات آن از جمله مستی و بدنامی را امری ازلی و مقدّر می‌داند، که گزیری از پذیرش آن و مفرّی از این «قضای آسمان» نیست. سعدی، در بیتی دیگر از غزل پیشگفته، که تأثیرپذیری حافظ را از آن مسلّم دانستیم:

سعدی، قلم به سختی رفته‌ست و نیکبختی

پس هرچه پیشت آید، گردن بنه قضارا

(دربارهٔ ازلیت عشق، نک. ح ۱۷/۸.)

۹. شد خوش‌تر و شیرین‌تر از بوسهٔ دوشیزه

بنت‌العنب: دختر انگور یا: دختر رز، از کاربردهای رایج در سنّت خمریه‌سرایی عربی است و در شمار اِبنةُالعنب، بَناتُ‌الکَرْم (دختران رز یا: تاک) و ماءُ بنت‌الکَرْم یا: الکُروم (جمع کَرْم = آب دختر رز یا: رزان) ابونواس:

اِصْـدَعْ نَـجِیَّ الهُـمومِ بِـالطَّرَبِ   و اَنْعَمْ عَـلَی‌الدَّهـرِ بِـابْنَةِ العِـنبِ

(دیوان ابی نواس ۱۶۱؛ نیز: ماء بنت‌الکُروم ۱۷۵، ابنةالکرم ۱۷۸، بنات‌الکرم ۱۸۰)

بنت‌العنب، ابن یمین:

ور اتـفاق فـتد سـاعتیش بـا احـباب   که بی‌حجاب به بنت‌العنب درآویـزد

اگر ضعیف شراب است، اندکی نوشد   وگرنه مزج کند، ورنـه زود بـرخـیزد

(دیوان ۳۹۵)

خواجو «دختر انگور» یعنی ترجمهٔ آن:

عشرت خوش است، خاصه در ایام نوبهار   لیکن به دور دختر انگـور خـوشتر است

(دیوان ۲۰۷)

خاقانی «ابن‌العنب»:

ابن‌العنب آب صِرف شد، راست   کـابنُ‌الخَـل امـام شـرع والاست

(تحفةالعراقین ۱۱۱؛ خَلّ = سرکه؛ اُمّ‌الخَلّ نیز شراب است. لسان‌العرب)

(نیز نک. «دختر رز» در: ح ۱۹/۳.)

این بیت از ابیات بحث‌انگیز حافظ است زیرا بر سر برتری ضبط خانلری یا قزوینی (که دارد: آن تلخ‌وش که صوفی ام‌الخبائثش خواند...) سخنها گفته‌اند. ظاهراً مزهٔ «تلخ‌وش» هنوز در زیر دندان هواداران طبعهای متقدم دیوان هست. هریک از این دو ضبط به اعتباری بهتر انگاشته می‌شود: «بنت‌العنب» گذشته از تناسب با «ام»، تقارن بیشتری از جهت آهنگ با «ام‌الخبائث» دارد، اما «تلخ‌وش» ایهام تضادی با «احلیٰ» (افعل تفضیل = شیرین‌تر) دارد. عده‌ای نیز «تلخ‌وش» را از این روی که «وش»

معمولاً به اسامی ذات می‌پیوندد و نه اسامی معنی، غریب یافته‌اند، در حالی که مولانا، گذشته از «نیست وش» (مثنوی ۱، ۶ب ۷۰)، خود «تلخ‌وش» را هم دارد:

ای جان شیرین تلخ‌وش، بر عاشقان هجرکش در فرقت آن شاه خوش، بی‌کبر با صد کبر یا

(کلیات ۱، ۱۹)

بحث دیگر در مورد «زاهد» یا «صوفی» است. «الخمرُ اُمُّ الخبائث» حدیث نبوی است. (نک. معجم و نسینگ، ذیل «خ م ر»؛ نیز جامع صغیر ۲، ۱۲، به نقل از بدیع‌الزمان فروزانفر، معارف بهاءِ ولد، حواشی و تعلیقات ۲۶۴.) آن را حدیث «موقوف» (مروی از صحابه) دانسته‌اند، در مقابل حدیث «مرفوع» (مروی از رسول‌اللّٰه). احمد مهدوی دامغانی، در پژوهشی در این باره: بعید نیست که خواجه نیز این کلمه را جزئی از حدیث موقوف، به گفتهٔ ابن‌صلاح «اثر»، تشخیص فرموده که آن را گفتهٔ «صوفی» می‌داند، زیرا صوفیه عثمان بن عفان را نیز از جملهٔ صوفیان می‌شمارند. بسیار بعید است که خواجه با بیان تعبیر «صوفی» ترک ادب شرعی نسبت به پیغمبر مرتکب شده باشد. (حاصل اوقات ۳۹۸ ـ ۳۹۹) نسائی آورده است: قالَ سَمِعْتُ عثمان ـ رضی الله عنه ـ یقول: اِجتنبوا الخمرَ فانّها اُمُّ الخَبائث. (سنن، الجزء الرابع ۳۱۵) برخی گفته‌اند مراد از «زاهد» حضرت رسول اکرم(ص) است اما برخی معتقدند حافظ لابد نمی‌دانسته با حدیث نبوی سروکار داشته وگرنه آن را با این جسارت رد نمی‌کرد. (مثلاً زرین‌کوب، یغما، س ۲۴، ش ۵، ص ۲۶۰) در حالی که این سخن از عبارات شایعی است که نوعاً زیاد بر زبان اهل زهد و شرع جاری می‌شود و لزوماً به معنای مخالفت با صاحب حدیث نیست، بگذریم از این‌که چگونه می‌توان حافظ بود و از چنین حدیث مشهوری خبر نداشت. گروهی هم «صوفی» را رجحان نهاده‌اند و آن را به عطار بازمی‌گردانند که گفته است:

بس کسا کز خمر ترک دین کند بی‌شکی امّ‌الخبائث این کند

(منطق‌الطیر ۷۸)

اَشهیٰ: مَیل‌انگیزتر، از مادّهٔ «ش ه و» که «شهوت» و «اشتها» از همین مادّه است.

اَحلیٰ: شیرین‌تر، از «ح ل و» که «حلاوت» و «حلوا» از آن است.

قُبلَه: اسم = بوسه، مصدر: تقبیل = بوسیدن؛ سنایی:

خلق بندهٔ خدا و چاکر او قِبله‌شان او و قُبله بر در او

(حدیقه ۶۷)

عَذارا : در عربی: عَذاریٰ، جمعِ عَذریٰ: دختری بکر، که هیچ مردی به او دست

نزده باشد. (لسان‌العرب)

عمدهٔ لطف بیت در لحن لجاج ملامی‌وار آن است که یک فسق (باده‌نوشی) را با فسقی دیگر (بوسیدن دوشیزگان) جمع می‌کند. (نیز نک. ح ۱۶۳/۶.)

۱۰. عیش: و همانندهای آن چون عشرت، طرب، شادی، خوشدلی و خوشباشی در حافظ در اغلب موارد با ابهام در تشخیص نوع آن، یعنی این‌که آیا عارفانه و روحانی است یا معمولی و دنیوی، همراه است، و این البته با توجه به هنجارهای سمبولیسم امری پذیرفته و بلکه بایسته است. در مواردی جز اینها سیاق و ساختار سخن مشخص می‌کند که کدام‌یک مورد نظر است یا دست‌کم میل و گرایش به سمت کدام معنی است، اگرچه از یک دیدگاه، عیش و عشرت و شادی عادی و دنیوی نیز معنایی یگانه و یکرویه ندارد و به‌طور کلّی می‌توان گفت به عدد نفوس خلایقْ عیش وجود دارد، عیشی که از جسمانی‌ترین حظوظ تا روحانی‌ترین و معنوی‌ترین لذّات متغیر است. در این مورد نیز قصد کاوش ذهن و تعیین دقیق انگیزهٔ شاعر در میان نیست بلکه داوری بر مبنای شکل و ساخت و بافت سخن است و بس، زیرا شاعر ممکن است خوشی و عیشی را در جسمانی‌ترین و مادی‌ترین شکل بیان کرده باشد ولی آن را چونان نمادی از عارفانه‌ترین احوال به کار برده باشد.

الف. عیش در بیان و شکل عارفانه و روحانی، که نمونه‌ای گویا را از آن در غزل ۱ دیدیم: مرا در منزل جانان چه امن عیش... و نیز:

مقام عیش میسّر نمی‌شود بی‌رنج — بلی، به حکم بلا بسته‌اند عهد الست

خوش برآ با غصّه، ای دل، کَاهل راز — عیش خود در بوتهٔ هجران کنند

کار خود گر به کرم بازگذاری، حافظ — ای بسا عیش که با بخت خداداده کنی

ب. عیش در بیان و شکل یا بافتی که به سمت خوشی و خوشباشی متعارف متمایل است:

در عیش نقد کوش، که چون آبخور نماند — آدم بهشت روضهٔ دارالسلام را

خانه بی‌تشویش و ساقی یار و مطرب نکته‌گوی

موسم عیش است و دَور ساغر و عهد شباب

گر دیگران به عیش و طرب خرّم‌اند و شاد — ما را غم نگار بود مایهٔ سرور

آن‌که مدام شیشه‌ام از پی عیش داده است — شیشه‌ام از چه می‌برد پیش طبیب هر زمان؟

در مواردِ بسیاری نیز، چنان‌که اشاره شد، تشخیص و ارادهٔ نوع عیش و عشرت به خود مخاطب واگذار می‌شود و این‌گونه واژه‌ها حالت نمادین به خود می‌گیرند و

حاوی وسیعترین گسترهٔ معنایی می‌شوند به گونه‌ای که تمییز دقیق مادی‌ترین و جسمانی‌ترین معنای عیش و عشرت و خوشی از روحانی‌ترین آن اگر دشوار نباشد، باری آسان نیست. در بحث از نمادگرایی، به گونه‌ای مستدل و بر اساس شواهد کافی روشن کردم که حافظ تا چه حد با منطق و موازین نمادگرایی خویگر است و بدان عمل کرده است، و این مورد نیز بیرون از آن نیست. شاید تمایل بسیاری از حافظ‌دوستان در جهت نفی ساحت او از حظوظ و عیشهای عادی و پیش‌پاافتاده است. البته این در جای خود اصلی است معتبر که اندیشه‌مندانی دردمند و فرانگر همچون او کمتر با عشرتها و سرخوشیهای عامهٔ خلق الفت دارند و به تعبیر خود او «در مکتب غم» یار «نکته‌دان» می‌شوند، لیکن دست‌کم جای پرسش است که: کسی که وسوسهٔ گناه رَا با مشاهدهٔ ترشح قطرات سرخ بر روی لب یاقوت‌فام زیبارویان می‌شناسد (۱۶۳/۶) یا لذت نگاهی دزدیده را به گریبان چاک‌شدهٔ یک ماهروی لولی‌وش درمی‌یابد (۲۶۰/۲) چگونه ممکن است برکنار از عیشها و تنعّمهای طبیعی و بشری انگاشته شود؟ در غیر این صورت، چه فرقی میان امثال سعدی و حافظ با صوفیان، آن هم از نوع دنیاگریز و راهب‌صفت ایشان، می‌توان گذارد؟ قضارا یکی از مضامین پرشمار حافظ همانا فراخواندن آدمیان به بهره‌گیری از «نقد عیش» و شادی و نگهداشت «فرصت عیش» و بازپس نیفگندن «عشرت امروز» است و این هشدار که اگر آن را پشت گوش اندازیم «به حسرت کشندمان»، اگرچه نشانه‌های متعدد در شعر او هست از این‌که اختیار نوع عشرت و خوشدلی به عقل و فراست انسان بازبسته است تا بنگرد که پاکبازانه‌ترین و کمال‌بخش‌ترین طریقهٔ کسب لذت و خوشباشی کدام است، و آیا به قول مقتدای او مستی «تأمل» کم از «مُل» است؟

هرچه کوته‌نظرانند، بر ایشان پیمای   که حریفان ز مُل و من ز تأمل مستم
(غ ۳۶۷)

حافظ در مواردی نادر (نسبت به میزان وسیع کاربرد باده و دعوت به آن در شعرش) مستی از نوع درونی و عارفانه را بر مستی بادهٔ انگوری ترجیح می‌دهد، لیکن در مورد نوع عیش و عشرت از داوری آشکار ارزشی می‌پرهیزد، و این منطبق با مقتضیات نمادگرایی است، بدین‌سان که هرگونه جهتگیری صریح در این مورد به منزلهٔ محدود کردن حوزهٔ مفهومیِ نماد «عیش» و همانندهای آن است.

(دربارهٔ «عشرت» و از جمله یک معنای اصطلاحی آن نزد عرفا، نک. ح ۱۲۲/۶.)

کیمیا: (عربی: کیمیاء) معرّب است. (جوالیقی، المعرّب ۲۹۱) ابن‌درید در

جمهرةاللغة بر این که معرّب از پارسی است صحّه گذارده است. (همان‌جا، حاشیهٔ مصحح) خواجه‌نصیر در مخالفت با سخنان موهوم و افواهی دربارهٔ کیمیا، در بحث «در صفت کبریت» [= گوگرد ـ م] و این که گوگرد سرخ همان کیمیاست، می‌گوید: «و آنچه در افواه است که گوگرد سرخ کیمیاست، سخنی بی‌اصل است. لیکن گوگرد سرخ، بقوّت‌تر و شریفتر، و بهترِ انواع گوگرد است و در صناعت اکسیر مستعمل باشد.» (تنسوخ‌نامه ۲۰۵) «و زری که از کیمیا سازند از خلاص برون نیاید و به حقیقت زر نباشد بلکه مانای [= شبیه ـ م] زر باشد، اگرچه کیمیاگران طرفی دعوی آن کنند که: زر بسازیم که از خلاص بهتر باشد، اما این سخن حقیقتی و وزنی ندارد.» (همان ۲۱۲ـ۲۱۳)

کیمیا و هدف آن، یعنی به دست آوردن مادّه یا مادّه‌الموادّی که به هرچه بزنند بدل به زر خالص شود، قرنها شیمیدانها را به خود مشغول داشت، بی‌آن‌که تحقق یابد، لیکن آنچه از این رهگذر حاصل شد پیشرفت دانش شیمی بود. (واژهٔ فرانسوی «شیمی» و chemistry در انگلیسی از «کیمیاء» است.) به هر حال، کیمیا از جملهٔ خوارق عادات و علوم غریبه مثل فال‌بینی، رَمل، جَفر، رموز اعداد و حروف، دفع جن، احکام نجوم و از مقولهٔ سحر و جادو به شمار می‌آید. (نیز نک. «اکسیر» در: ح ۱۳۷/۸.)

کیمیا در نظر حافظ: به‌نظر می‌رسد خواجه اساساً کیمیا را خرافه و نامعقول و دست‌نایافتنی می‌داند:

وفا مجوی ز کس، ور سخن نمی‌شنوی　　　به هرزه طالب سیمرغ و کیمیا می‌باش

که قید «به هرزه»، هم شامل وفایی است که به قول او یافت نمی‌شود، و هم کیمیایی که کوشش بسیار و البته بیهوده صرف آن شده است. در اشعار او کیمیا همه چیز هست بجز همان مادةالمواد یاد شده یا اکسیر اعظم؛ از همین عیش و مستی بگیرید تا هرآنچه دل آدمی را صافی می‌کند، مثل اخلاق، معرفت، مصاحبت درویشان، عشق، اخلاص، دست شستن از خود و نفس بهیمی و رفیق جنس و همدم. او دعوی برخی شیوخ را به این که نظر کیمیااثر دارند نیز به قوّت رد می‌کند (آنان که خاک را به‌نظر کیمیا کنند...).

قارون و توانگری او: در قرآن: فَخَسَفْنا بِهِ وَ بِدارِهِ ٱلأَرضَ فَما کانَ لَهُ مِنْ فِئَةٍ یَنْصُرُونَهُ مِن دونِ اللهِ وَ ما کانَ مِنَ المُنْتَصِرینَ (قصص ۸۱) (پس به زمین فروبردیم او را و سرای او را، نبود او را از هیچ گروه که یاری کنند او را از فرودِ خدای و نبود از دادبستانندگان. تفسیر ابوالفتوح رازی ۱۵، ۱۶۲) مطابق نصّ تنزیل، قارون از قوم بنی‌اسرائیل بود و خداوند به او از گنجها چندان داده بود که حتی بار کلیدهای آن بر

گروه نیرومند گران می‌آمد. آنگاه که قوم او وی را به پرهیز از سرخوشی و تباهی و پاس داشتن نیکیهای خداوند بر او خواندند، گفت: آن گنجها به سبب دانشی که داشتم به من تعلق گرفته است. پس خداوندْ او و گنجهایش را چنان در زمین فروبرد که خاک‌خورد شد.

طبع قزوینی در اینجا این بیت را افزون دارد:

سرکش مشو، که چون شمع از غیرتت بسوزد
دلبر، که در کف او موم است سنگ خارا

بیتی مشهور هم هست، اگرچه به‌نظر نمی‌رسد در ساختار مضمونیِ غزل بگنجد. به هر حال در آن از غیرت از نوع مربوط به معشوق سخن می‌رود. تفسیر عرفانی آن: اگر سرکشی و انصرافی از معشوق بورزی، غیرت او، که مظهر اقتدار است، به نیروی تمام بر تو تاختن خواهد آورد و وجود تو را نابود خواهد کرد، زیرا حریم حرمت وجود واجب را شکسته‌ای. (دربارهٔ این مفهوم «غیرت»، نک. ح ۷۵/۸.)

۱۱. پارسا : ایهام دارد به معنای پارسی. فردوسی، از زبان پشنگ به پدرش افراسیاب، دربارهٔ ایرانیان:

چو دستور باشد مرا پادشا　　　ازیشان نمانم یکی پارسا
(شاهنامه ۵، ۲۵۸)

سنایی هم آن را به همین معنی و در برابر «ترک» آورده است:

گویند: بگو به تَرک تُرکت　　　تا بازرهی ز پارسایی
(دیوان ۱۰۳۷)

خود خواجه نیز «پارسایان» را در برابر «تازیان» گذارده است:

تازیان را غم احوال گرانباران نیست　　　پارسایان، مددی، تا خوش و آسان بروم

قزوینی مثل خانلری دارد: خوبان پارسی‌گو. برخی چاپها چون رشید عیوضی، سهیلی خوانساری، سایه و سلیم نیساری (دفتر دگرسانیها) دارند: ترکان پارسی‌گو، که ضبطی موجّه است و برخی شواهد شعری نیز به سود آن است. گذشته از بیت منقول از سنایی، نزاری نیز می‌گوید:

تُرکی که گر به دعوی از خانقه برآید　　　از دین و دل برآرد پیران پارسا را
(دیوان ۱، ۴۹۰)

پیران پارسا : قزوینی: رندان پارسا؛ برخی حافظ‌پژوهان «رندان پارسا» (پارسا = پرهیزگار) را دو واژهٔ ناسازگار و در حکم کوسه و ریش پهن دانسته‌اند.

(خرّمشاهی، حافظنامه ۱۳۶) این نگارنده طیّ یادداشتی این نظر را رد کرد. (نک. مستدرک حافظنامه، برای دارندگان چاپ اول و دوم ۱۴۱۴ ـ ۱۴۱۵.) در اینجا هم تأکید می‌کند «رند پارسا» ترکیبی پارادوکسی است، و در اشعار نیز سابقه دارد، مثلاً همام تبریزی (ف۷۱۴):

در زهد و پارسایی چندان عجب نباشد　　　سرمست چشم خود بین رندان پارسا را
(دیوان ۵۸)

قدسی، علاوه بر بیت مورد بحث، این بیت را هم دارد:

گر مطرب حریفان، این پارسی بخواند　　　در وجد و حالت آرد پیران پارسا را

جمشید سروشیار هردو بیت را اصیل می‌داند و بر آن است که تکرار «پارسا» در قافیهٔ هردو بیت سبب شده که یکی از دو بیت را حذف و به تصوّر خودشان بیت «اجمل و اکمل و اوعیٰ» را ترتیب دهند، و نتیجه می‌گیرد: «پارسی» به معنای غزل ملحون است (غزلی که در پردهٔ موسیقی راست آید). البته شعر آن پارسی است و اگر عربی باشد «قول» نام می‌گیرد. در جواهرالاسرار و زواهرالانوار (شرح مثنوی) بارها «پارسی» و «فارسی» به معنای غزل آمده، حال آن‌که این معنی از فرهنگهای متداول فوت شده است. (برای تفصیل این بحث دقیق، نک. سروشیار، «پارسی، فارسی»، آینده، س ششم، ش ۹ ـ ۱۲، آذر ـ اسفند ۱۳۵۹، ص ۶۷۱ ـ ۶۷۳؛ نیز سیروس شمیسا، سیر غزل در شعر فارسی ۱۶؛ نیز در مورد «قول و غزل» نک. ح ۹۱/۹.)

۱۲. به خود: موردی نادر و شایان توجه است از ایهام، بدین‌سان که معنای اصلی و حقیقی یا پایه، یعنی بر خود پوشیدن به هیچ روی در بیت جا نمی‌افتد و قابل اراده نیست، زیرا شاعر نه‌تنها خرقهٔ می‌آلود را به خود پوشیده بلکه به آن مفتخر و مباهی است. در برابر، این معانیِ ایهامی یا فرعی است که اصل مقصود با آنها بیان می‌شود: الف. «به خود» یعنی خود او و به نفس خود، چرا که عشق، چنان‌که شاعر بارها تأکید کرده، امری ازلی و مقدّر است و این جامه به الزام میثاق الست بر بالای انسان عاشق پوشانده شده است. ب. می‌توان آن را قید گرفت، یعنی در حالِ به خودی و هشیاری آن را نپوشیده بلکه با سرمستی چنین کرده است. خرقهٔ می‌آلود، چنان‌که در باب «سجاده به می رنگین کردن» (ح ۱/۳) گفتیم، از نمادهایی است که مدلول کلّی آن ایجاد وفاق و پیوند میان زهد و عشق است. شاعر با طنز و تهکم در «شیخ پاکدامن» عذر ازلی و بی‌اختیار بودن عشق را از شیخ یا شیوخ خشک و خرده‌اندیش می‌خواهد. البته خرقهٔ می‌آلود در اقلیتی از موارد در شعر خواجه به معنای آلودگی آن و ارتکاب

فسق با وجودِ (یا در زیرِ) خرقهٔ زهد یا تصوّف است (مثل ۱۳۵/۶).

* * *

غزل دربردارندهٔ تنوع مضمونی است و ابیات، آمیزه‌ای از مضامین عارفانه، اخلاقی، حکمی و عاشقانه یا تغزلی، یعنی انواع معانی شعر او، بجز مدح. ابیات نخست عارفانه است، بیتهای ۶ و ۷ صبغهٔ اخلاقی دارد، آنگاه مضامینی حول قلندریات و خمریات می‌آید؛ بیت ۱۱ هم تغزلی است، و سرانجام با بیتی عارفانه به پایان می‌رسد. موسیقی غزل برجستگی ویژه‌ای دارد و یکی از غنی‌ترین غزلهای خواجه از این لحاظ است. ابتدا تقسیم ابیات به چهارپاره را داریم که معمولاً باب طبع هموطنان خواجه است، و در درون آن نیز مجموعه‌ای از موسیقی واجها و هجاها در چند بیت به کمک موسیقی وزن می‌آید، و در برخی ابیات نیز سجع یا قافیهٔ داخلی، موسیقی غزل را به سمت کمال می‌برد. قافیه‌های مختوم به هجای «آ» و در برخی ابیاتْ ردیف «را» (چون قوافی از نوع معموله است، یعنی مکان حرف رَوی متغیر است) همگی بالارونده و صلازننده‌اند و به فراخوان شاعر به برخورداری از فرصت عیش و نیکی مدد می‌رسانند.

۱ به ملازمان سلطان، که رساند این دعا را
که: به شکر پادشاهی، ز نظر مران گدا را؟

۲ ز رقیب دیوسیرت، به خدای خود پناهم
مگر آن شِهاب ثاقب، مددی دهد، خدا را

۳ مژهٔ سیاهت ار کرد به خون ما اشارت
ز فِریب او بیندیش و غلط مکن، نگارا

۴ دل عالَمی بسوزی، چو عِذار برفروزی
تو از این چه سود داری، که نمی‌کنی مدارا؟

۵ همه شب درین امیدم، که نسیم صبحگاهی
به پیام آشنایان، بنوازد آشنا را

۶ چه قیامت است، جانا، که به عاشقان نمودی؟
دل و جان فِدای رویت، بنما عِذارْ ما را

۷ به خدا، که جرعه‌ای ده، تو به حافظ سحرخیز
که دعای صبحگاهی، اثری کند شما را

۱. ملازمان سلطان: در باب دلیل به کارگیری آن دو احتمال هست: یکی این‌که سلطان به هر دلیلی، از جمله تکدّر خاطر از شاعر، سخن او را به‌طور مستقیم نمی‌شنیده و لذا شاعر به اطرافیان او متوسل شده. دیگر این‌که به رسم ادب به سلطان چنین خطاب کرده، همچنان‌که در خطاب به پادشاه می‌نوشته‌اند: به پیشگاه بندگانِ... عماد فقیه در بیتی مشابه، از غزلی همروال:

تو، اگرچه پادشاهی، نظری بدین گدا کن　　که روا بود که سلطان نظری کند گدا را

(دیوان ۱۰)

دعا: اینجا به معنای درخواست یا همان التماس دعا به معنای کناییِ امروز است، با ایهام به دعا گفتن. (در مورد معنای اصلی، نک. ح ۸۲/۶.)

۲. رقیب: = مراقب، از اسماءالله = حفیظ (لسان‌العرب)؛ اِنّ اللّٰهَ کانَ علیکم رَقیباً (نسا ۱) پاسبان و نگاهدارندهٔ چیزی، و ستاره‌ای در مشرق (همان فرهنگ)

رقیبُ‌النّجم = ستاره‌ای که به هنگام برآمدن ستارهٔ مقابل آن پنهان می‌شود. (لسان‌العرب، تاج‌الاسامی) ممکن است این معنی هم در بیت، به طریق ایهام در برابر شهاب، اراده شده باشد. رقیب در متون قدیم، از جمله در شعر حافظ، نه به معنای امروز (یعنی رقیب در عشق) بلکه به معنای مراقبی به کار رفته که کسی برای محافظت از عورات و مخدّرات خود برمی‌گماشته است، و چون این مراقب معمولاً مانع نزدیک شدن عاشق به معشوق و حتی نگریستن به او می‌شده و به اصطلاح نقش «بپّا»ی او و مزاحم و موی دماغ را برای عاشق ایفا می‌کرده، همواره مورد بغض و طعن قرار داشته است، همچنان‌که در حافظ هم بغض و نفرت از او را بارها می‌بینیم. البته این واژه گاهی مدلول خاص دینی یا عرفانی دارد و همچون واژه‌های مدعی، نامحرم، دشمن و بیگانه به معنای شیطان و ابلیس و چونان نماد پلیدی و تباهی و بازدارندگی از مسیر هدایت و کمال آدمی به کار می‌رود، همچنان‌که در بیت حاضر آمده است. (مشابهات مذکور را هم در موارد مربوط به آنها خواهیم دید.)

پناهم: پناهیدن: از مصادر بسیط همچون گمانیدن، پرهیختن، لبیدن (= زیر لب گفتن)، نغوشاکیدن (تغییر دین دادن) و غیره است، که در سده‌های نخستین زبان و ادب دری به فراوانی به کار می‌رفته اما به مرور از تداول افتاده و افعال مرکب، مثل پناه بردن یا: گرفتن، گمان کردن، پرهیز کردن و گاهی عبارات فعلی جای آنها را گرفته است؛ نظامی:

بر که پناهیم؟ تویی بی‌نظیر　　　در که گریزیم؟ تویی دست‌گیر

(مخزن ۱۱)

مگر: امید است که، باشد که، بو که؛ «من کار خویش می‌کنم و این ابرام [= تصدیع - م] می‌دهم، مگر معذور دارند.» (تاریخ بیهقی ۲۴۸)

شِهاب ثاقب: قرآن کریم در سخن از هر شیطان سرکش: وَ لَهُمْ عَذابٌ واصِبٌ، اِلّامَنْ خَطِفَ الخَطْفَةَ فَاَتْبَعَهُ شِهابٌ ثاقِبٌ (صافات ۹ـ ۱۰) (آنان راست عذابی واجب، مگر کسی که برباید ربودنی، که از پی‌اش رود شهابی درخشان.) واژهٔ «ثاقب» را در ترجمه‌های قرآنی به تفاوت درخشان یا تیز به معنای نافذ و سوراخ‌کننده آورده‌اند. علّامهٔ طباطبایی بر آن است که «ثاقب» از آن روی نامیده شده که به خطا نمی‌رود و هدف خود را گم نمی‌کند. (المیزان ۱۷، ۱۲۴ـ ۱۲۵؛ دربارهٔ شهابها، نک. بحث ایشان در همان‌جا.) در قرآن در دو جای دیگر از شهاب سخن رفته است. (حجر ۱۸ و جن ۹)
شهاب: Météorite (فرانسه)، مفردِ شُهُب: احجار سماوی هستند که در اطراف

خورشید حرکت می‌کنند و به علت سردی و انجماد در نور خورشید مـی‌درخشـند ولی به سبب کوچک بودن، آنها را نمی‌توان دید مگر مواقعی کـه وارد هـوای زمـین می‌شوند [...] در شعر فارسی تقریباً همه‌جا ستارهٔ شـهاب و دیـو یـا شـیطان در ایـن مناسبت با یکدیگر آمده‌اند. در این موارد، شهاب به آتش و بند سرخ قبا و ریسمان و پیکان و زر گداخته و نیزه و کِلک و بیلک و قلم یا بالعکس مانند شده است. (مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۴۵۶ ـ ۴۵۸، به تلخیص)

در شعر پارسی، رفتن شهاب در تعقیب شیطان، موضوع مـضامین فـراوان بـوده است؛ خاقانی، در رثای امام محمد یحیی:

بدعت ز روی حادثه پشت هدی شکست

شیطان خلاف قـاعده رجـم شـهاب شـد

(دیوان ۱۵۷)

مولانا:

برای پاسبانی را، بکوب آن طبل جانی را　　　برای دیورانی را، شهاب‌انداز شیطان شو

(کلیات ۵، ۳۱)

عراقی (در مورد رقیب به معنای دیو):

ندانم با تو یک دم چون توان بود　　　که صد دیوت نگهبان آفریدند

(کلیات ۱۹۴)

هم او می‌گوید: رقیب به‌منزلهٔ نمرود است نسبت به ابراهیم خلیل. (دربارهٔ رندان خرابات):

سر کوشان عرفات است و سراشان کـعبه　　　عاشقان همچو خلیل‌اند و رقیبان نـمرود

(همان ۱۹۶)

باز در همین معنی:

همه شب نهاده‌ام سر چو سگان بر آستانت

کــه رقــیب درنــیاید بــه بـهانهٔ گـدایـی

(همان ۲۹۹)

خدا را: برخی چاپها چون انجوی: سُها را، که مرجوح است، زیرا مطابق آیهٔ قرآنی، شهاب به دنبال شیطان می‌رود، و دیگر جایی برای ستارهٔ سها در این تعقیب و گـریز نیست. (دربارهٔ سُها، نک. ح ۷۰/۱۰.)

در این بیت از «رقیب دیوسیرت» دو برداشت می‌توان کرد: یکی این‌که شاعر خودِ

شیطان یا دیو را اراده کرده، و دیگر فردی شیطان‌صفت را. شق اول بعید می‌نماید، زیرا استعمال «دیوسیرت» برای دیو کار لغوی است. احتمال می‌رود در ماجرای میان شاعر و ممدوح، شخصی بدسیرت از نظر شاعر دخالت داشته، که شاعر آرزو کرده است که شهاب ثاقب (شاید ممدوح) او را به سزای خود برساند. به‌نظر می‌رسد آن شخص در چشم شاعر همان‌قدر منفور جلوه می‌کرده که مراقب معشوق زیباروی. خود حافظ دربارهٔ دیو و شهاب:

ز جور چرخ چو، حافظ، به جان رسید دلت — به سوی دیو محن ناوک شهاب انداز

۳. فِریب: به کسر، چون در پهلوی هم frep (=حیله) و frepišn است. (معین، حاشیهٔ برهان)

غلط مکن: این فعل در قدیم به هیچ روی معنای منفی و موهن امروز را نداشته است. «منجم اگر در حساب غلط نکند [...] راست می‌گوید.» (نسفی، الانسان‌الکامل ۱۹۸) مژه غالباً قتّال خوانده شده و به تیغ و تیر خونریز مانند گردیده است. شاعر، اگر قصدش صرفاً مضمون عاشقانه‌ای از این دست نبوده باشد، به‌نظر می‌رسد مخاطب و ممدوح را دارای نیت آزار نسبت به خود انگاشته و به زبان شاعرانه می‌خواسته او را از آن بازدارد. «غلط مکن» را در قبال مژهٔ قتال و تیغ‌گونه می‌توان ایهامی با دو معنای متضاد تصور کرد: یکی این‌که زیر بار حکم مژه مرو و از ریختن خون من بپرهیز؛ دیگر به عکس، در فرودآوردن تیغ مژه بر من خطا مکن. اما چنین معنایی، به فرض اراده، معنایی فرعی به‌نظر می‌آید، زیرا کلّ غزل حول طلب التفات از مخاطب می‌گردد.

۴. عِذار: کَکِتاب، فسار ستور و خط ریش؛ عُذْر بالضم جمع (منتهی‌الارب) در فارسی: رخساره، چهره، عارض (معین) عذار برفروختن: خشم گرفتن و چهره سرخ و درهم کردن، همچنان‌که گفته است: دوش می‌آمد و رخساره برافروخته بود... (۲۰۵/۱).

۵. همه شب: در قدیم دو معنی داشته: یکی در تمام طول شب، و دیگر در همهٔ شبها، اگرچه در مورد اخیر غالباً «هر شب» یا «شب همه شب» به کار می‌بردند. به گمان من، اینجا به معنای نخست است؛ فردوسی، به همین معنی:

برفتند و از جای برخاستند — همه شب همی لشکر آراستند

(شاهنامه ۳، ۴۷)

خواجو:

دیشب همه شب منزل من کوی مغان بود		وز نالهٔ من مرغ صراحی به فغان بود

(دیوان ۶۸۹)

پَیام: پارتی padyām، ایرانی باستان pati - gāma مرکب از pati (پیشوند) و gāma = آمدن، فارسی میانه: پَیگام paygām (فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی، ذیل «پیغام»)

۶. به گمانم می‌خواهد به مخاطب بفهماند که هنگامه و مشغله‌ای قیامت‌گونه به زیان دوستداران خود (از جمله شاعر) برپا کرده، زیرا بلافاصله از او طلب دیدار کرده است. شاید بتوان از تعبیر خود خواجه و این‌که قیامت همان هجران است در این مورد سود جست:

حدیث هول قیامت که گفت واعظ شهر		کنایتیست که از روزگار هجران گفت

و یا:... اِنّی رأیتُ دهراً مِن هَجرک القیامة (دربارهٔ قیامت، نک. ح ۸۸/۲.)

۷. به خدا: تو را به خدا، به خاطر خدا، خدا را؛ خواجو (در لخت دوم):

چو نمی‌توان رسیدن به خدا ز خودپرستی		به خدا، که درده از می قدحی به می‌پرستان

(دیوان ۷۴۳)

این بیت را در بحث از ایهام (جلد ۱، ۶۷۲-۶۷۳) دارای دو معنای متفاوت دانستم: یکی این‌که جرعه‌ای از باده به من سحرخیز بده، که در برابر آن تو را دعا خواهم کرد، و دعا در سحرگاه مؤثر و مستجاب است؛ در معنای دوم، جرعهٔ صبوحی یا صبحگاهی، خودْ همان دعاست. معنای اخیر، یعنی این‌که دعا همان جرعهٔ سحری است، قدری نیاز به توضیح دارد. نخست این‌که به احتمال بسیار ناظر است به: وَ المُستَغْفِرینَ بالأسحار (آل عمران ۱۷) در اشعار فراوان بر رابطهٔ باده و دعای صبحگاهی تأکید شده است؛ خاقانی:

از من آموز دم زدن به صبوح		دم مستغفرین بالاسحار

(دیوان ۱۶۸)

که دم (زدن) ایهام دارد: الف. نفس (کشیدن)؛ ب. جرعه (زدن). سنایی هم گویی بیت حافظ را شرح می‌کند:

درد سوز سینه را وقت سحر بنشان ز دُرد

وز پی دَردی قدم با مرد دُردی‌خوار زن

(دیوان ۹۷۱)

می‌دانیم که همه‌جا بر فضیلت دعای سحری تأکید شده است: «چه حق تعالی

گفت: وَ بالأَسحارِ هُم یَستَغْفِرونَ، ای در سحرها ایشان آمرزش خواهند.» (غزالی، اِحیاءُ علومِ الدین، ترجمهٔ خوارزمی ۴۲۹) عارفان هم از سرمستی نسیم صبحگاهی، که همراه با دعاست، بسیار سخن گفته‌اند؛ عراقی:

طابَ رَوحُ النّسیمِ بالأَسحار　　　اَینَ دَورُ الندیمِ بالأَدوار؟

(نسیم سحرگاهی خوش وزید؛ یار کجاست که باده را به همراه نغمهٔ موسیقی دَور بگرداند؟ ادوار: ایهام با دو معنی: دَور شراب و دَورها در اصطلاح موسیقی) و بیت بعد:

در خماریم، کو لب ساقی؟　　　نیم‌مستیم، کو کرشمهٔ یار؟

(کلیات ۸۰)

خواجه خود ابیاتی دارد که از مستی‌بخشی ادعیه و اوراد سحری سخن می‌گویند، همچون:

گَرَم ترانهٔ چنگ صبوح نیست، چه باک؟　　　نوای من به سحر آه عذرخواه من است

و:

تا همه خلوتیان جام صبوحی گیرند　　　چنگ صبحی به درِ پیر مناجات بریم

بد نیست بگوییم: در علم روانپزشکی، محرومیت از خواب به صورت اختیاری (sleep deprivation) یکی از روشهای درمان افسردگی است. برخلاف این پندار نادرست که اگر خواب صبحگاهی نباشد شخص کسل می‌شود، بیداری سحرگاهی از طریق تحریک جسمی یا روحی، اثرنیروبخش و سرحال‌کننده دارد.

شما: = تو (نک. ح ۲/۷.)

* * *

غزل از آغاز تا پایان حول بنمایهٔ شکوه و گلایه و درخواست نظر لطف مخاطب (ظاهراً سلطان) اتفاق دارد، اگرچه مطابق معمول به زبان عاشقانه و شاعرانه‌ای که شیوهٔ غالب شاعر است. بعید نیست این معنی مربوط به همان اختلاف نظر خواجه با شاه شجاع و کدورت خاطر شاه در میانهٔ سلطنت او باشد که منجر به کوچ تبعیدگونهٔ شاعر از شیراز شد.

۱ صوفی، بیا، که آینه صافیست جام را
تا بنگری صفای می لعل‌فام را

۲ راز درون پرده ز رندان مست پرس
کاین حال نیست صوفی عالی‌مقام را

۳ عَنقا شکار مِي‌نشود، دام بازچین
کاینجا همیشه باد به‌دست است دام را

۴ در عیشِ نقد کوش، که چون آبخور نمانْد
آدم بهشت روضهٔ دارُالسّلام را

۵ در بزم دَور، یک دو قدح درکَش و برو
یعنی طمع مدار وصال دوام را

۶ ای دل، شباب رفت و نچیدی گلی ز عیش
پیرانه‌سر بکن هنری، ننگ و نام را

۷ ما را بر آستان تو بس حقّ خدمت است
ای خواجه، بازبین به ترحّم غلام را

۸ حافظ مرید جام می است، ای صبا، برو
وز بنده بندگی برسان شیخ جام را

۱. صوفی: به تفصیل در این باره سخن گفته‌ام. (نک. ج ۱، زیر عنوان «دلق آلودهٔ صوفی».) در مورد ارتباط صوفی و باده، هریک از شاعران بر مبنای نظر و تلقی خویش از این موضوع سخن گفته است. شاعران متصوّف معمولاً بادهٔ صوفی را از نوع عرفانی و مستی او را مستی از عشق حق دانسته‌اند، لیکن شماری دیگر، صوفی را، خواه به تصریح و خواه به تعریض، اهل باده به معنای حقیقی یا انگوری معرّفی کرده‌اند. حافظ در مجموع به‌نظر می‌رسد بیش از دیگر شاعران تا روزگار خود صوفی را آشکارا یا پوشیده باده‌خوار یا مایل به باده‌نوشی انگاشته است، و این با توجه به مخالفت شدید او با صوفیان، امری شگفت‌انگیز نیست. مولانا بادهٔ صوفیان را بادهٔ الهی می‌داند:

صوفیان آمدند از چپ و راست / در به در، کو به کو، که: باده کجاست؟
درِ صوفی دل است و کویش جان / بادهٔ صوفیان ز خمّ خداست...
(کلیات ۱، ۲۸۸ غ ۴۹۷)

و به همین‌سان متصوفه‌ای چون شیرین مغربی، شاه نعمت‌الله ولی و نظایر ایشان معمولاً چنین نظری دربارهٔ بادهٔ صوفی دارند و از ذکر باده‌خواری به معنای حقیقی و فسق‌آمیز آن در باب هم‌مسلکان خویش پرهیز می‌کنند. اما از سوی دیگر سوابق فراوان نیز از شرابخواری پنهان و پیدای خرقه‌پوشان وجود دارد. برای نمونه، سعدی حکایتی دارد از داود طایی، عارف معروف، با مردی شنعت‌زن که از یک صوفی شرابخوار سخن می‌گوید:

یکی پیش داود طایی نشست / که: دیدم فلان صوفی افتاده مست
قی‌آلوده دستار و پیراهنش / گروهی سگان حلقه پیرامَنش...

که البته داود کاری می‌کند که آن مرد دیگر کسی را تشنیع نکند و آبروی کس نبرد. (نک. بوستان ۱۵۸.) زرین‌کوب بحثی دربارهٔ توسل عدّه‌ای از صوفیان به مسکرات (و نیز مخدّرات) دارد. (نک. ارزش میراث صوفیه ۱۱۵.)

متون شعری سدهٔ هشتم پر است از اتهام صریح یا تعریض بر صوفی به عنوان کسی که وقتی بادهٔ صافی می‌بیند در نوشیدن درنگ نمی‌کند. اوحدی در قصیده‌ای سراپا انتقاد از فسق و فساد صوفیان عصر، خطاب به صوفی می‌گوید:

گفتی که: شراب شوم باشد / وان کس که شراب را مزیده
این خودگویی، ولی به خلوت / هم دُرد خوری و هم چکیده
(دیوان ۳۴)

خواجو:

چو صوفی از می صافی نمی‌کند پرهیز / مباش منکر دُردی‌کشان شاهدباز
(دیوان ۷۰۸)

در حافظ در بسیاری ابیات مربوط به صوفی، نام او با شراب همراه است. از این میانْ تعدادی دوپهلوست و شراب را، هم می‌توان بادهٔ خدایی و روحانی دانست، و هم ظاهر آنها را می‌شود حمل بر الفت صوفی ریاکار، عشرت‌طلب و وقت‌پرست با بادهٔ انگوری کرد، که بیت حاضر از آن جمله است، به‌ویژه که این غزل از اشعار مخالفت‌آمیز او با صوفیه است. در این بیت به دو سطح معنایی می‌توان قایل شد: یکی این‌که با تأویل عرفانی بگوییم: مراد شاعر تنها صفای دل است، و این‌که: تو (صوفی)

که مدّعی صفای قلب هستی بیا و صفای راستین را در دل من بنگر؛ دیگر این‌که به صوفی، که دوستدار می صافی یا راوق خم است، صلای نوشیدن می‌زند: بیا که باده صاف است و وقت آشامیدن. بهترین راه برای اثبات معنای اخیر، قیاس با اشعار خود خواجه است همچون:

صوفی سرخوش ازین دست که کج کرد کلاه

به دو جام دگر آشفته شود دستارش

آیا این بیت هم صرفاً در وصف مستی عارفانهٔ صوفی است؟ اگر چنین باشد باید چنین صوفی صافی‌دلی را که به مستی از حق رسیده است ستود؛ پس طنز و انتقاد این بیت از چیست؟ کاری با درستی یا نادرستی تلقی خواجه از صوفی نداریم، ولی معنای مورد نظر او را چگونه می‌توان انکار کرد؟ این شیوهٔ معمول بیان حافظ در ارتباط با صوفی و باده است.

۲. از حلّاج منقول است: «... لِأَنَّ السَّکرانَ هُوَالذی یَنْطِقُ بکُلِّ مکتومٍ.» (سُلَمی، طبقات الصوفیه ۳۱۱) (... چرا که این مست است که گویای هر رازی است.)

حال ـ مقام: دو اصطلاح مهم تصوف است. «حال، نزدیک قوم، معنیی است که بر دل درآید بی‌آنک ایشان را اندر وی اثری باشد و کسبی، و آن از شادی بود یا از اندوهی یا بسطی یا قبضی یا هیبتی یا جنبشی. احوالْ عطا بود و مقامْ کسب، و احوال از عین جود بود، و مقامات از بذل مجهود، و صاحب مقام اندر مقام خویش متمکّن بود و صاحب حال برتر می‌شود.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۹۲) «بدان که ارباب طریقت را تابشها باشد از انوار غیبی به اوقات عزیز چون نماز و سماع و خلوتها [...] هرچند صفای دل زیادتر، حالت غالبتر.» (عبّادی، التصفیه فی احوال المتصوّفه ۱۹۹) عبّادی تقسیم‌بندی خاص و متفاوتی از دیگران دارد. او احوال را بر دو گونه، احوال ظاهر و باطن، تقسیم می‌کند و هرکدام را هفت می‌داند. احوال ظاهر: شوق، مراقبه، حیا، وفا، سماع، وجد، صحبت؛ احوال باطن: تفکر، بصیرت، معرفت، محبّت، جمعیت، مشاهدت، تمکین. (برای شرح هرکدام، نک. همان ۱۳۹ ـ ۱۷۹.) احوال را برخلاف مقامات، که محدود است، بی‌شمار و نامتناهی دانسته‌اند زیرا تجلیات حق بی‌شمار و بی‌انتهاست: «و احوال نامتناهی است، از بهر آن‌که از مواهب و بخشش حق تعالیٰ است، و مواهب حق تعالی نامتناهی است.» (سهروردی، عوارف‌المعارف ۱۷۹) همچنین حال بدون زمان و مکان است، در حالی که مقام در برهه‌ای از زمانْ ثابت است. «سالک تا از زمان و مکان بیرون نرود طیران او به ازل متصل نگردد، و در این نظر، ماضی و مستقبل

برخیزد و سرّ "لیسَ عندَ ربِّکُمْ صَباحَ و لا مَساء" از نقاب عزّت بیرون آید.» (عزیز نسفی، مقصد اقصیٰ ۲۷۹) «مراد از حال، نزدیک صوفیان، واردی است غیبی که از عالم علوی گاهگاه به دل سالک فرود آید و در آمدشد بود تا آنگاه که او را به کمند جاذبهٔ الهی از مقام ادنیٰ به اعلیٰ کشد. برهان طریقت، جنید (رح) گفته است: الحالُ نازِلةٌ بالقلبِ و لاتَدوم. و مراد از مقام، مرتبه‌ای است از مراتب سلوک که در تحت قدم سالک آید و محل استقامت او گردد و زوال نپذیرد.» (مصباح‌الهدایة ۱۲۵) «هیچ مقام از مداخلت حالی خالی نبود و هیچ حال از مقارنت مقامی جدا نه.» (همان‌جا) معمولاً حال را برتر از مقام دانسته‌اند، بدین دلیل که اساساً غرض از طیّ مقاماتْ رسیدن به احوال و ادراک تجلیات حق است. در «عشق‌نامهٔ» منسوب به سنایی می‌خوانیم:

عشق نوعی ز غیرت و سُکر است　　　حاصل معرفت ازو نُکر است...

حال او برتر از مقامات است　　　ابتدای تجلی ذات است

(مثنویها ۴۳)

تعداد و مصادیق مقامات و احوال را با تفاوت بسیار گفته‌اند، و دلیل آن این‌که اینها در اصل اموری ذوقی و خارج از چهارچوب تجزیه و تحلیل دقیق، یا به قول خود صوفیه از اذواق و مواجید است. یکی از قدیمترین تقسیم‌بندی‌ها از ابونصر سرّاج توسی (ف ۳۷۸) است. او مقامات را هفت می‌گوید: توبه، ورع، زهد، فقر، صبر، رضا، توکّل. (اللمع فی التصوف ۶۵) البته او با قید «مثلُ» و «نحو ذلک» نشان می‌دهد که آنها را حصر نکرده است. احوال را دَه برمی‌شمارد: مراقبت، قرب، محبت، خوف، رجاء، شوق، انس، طمأنینه، مشاهده، یقین. (همان ۶۶) اشاره به اختلاف اقوال در باب مقامات و احوال کردم. برای مثال، بایزید بسطامی مقامات را هشت می‌داند و «محبت» را، که دیگران از احوال خوانده‌اند، بر آنچه ابونصر گفته افزوده است. (نک. رجایی، فرهنگ اشعار حافظ ۴۹۱.) یحیی باخرزی مقامات را چهارده دانسته و انتباه، انابت، ارادت، صدق، تصبّر (نفس را در مَکاره متحمل داشتن، که آن را جدا از «صبر» دانسته)، محاسبهٔ نفْس و اخلاص را بر آن افزوده است. (فصوص‌الآداب ۵۱ ـ ۵۲) سهروردی احوال را عبارت از شوق، انس، قربت، حیا، اتصال، قبض و بسط، فنا و بقا گفته. (عوارف‌المعارف ۱۹۰ ـ ۱۹۱) عزالدین محمود دو حال خوف و رجاء را جزءِ مقامات ذکر کرده، و در مورد احوال هم غیرت، اتصال شهودی، اتصال وجودی و غیره را آورده است. (مصباح‌الهدایة ۴۰۴ ـ ۴۳۰) و بقیه هم بر این‌سان. او منشاءِ این اختلافات را چنین توجیه می‌کند: «جمله مقامات در بدایتْ احوال باشند و در نهایت

مقام شوند.» (همان ۱۲۵) در سنت حکمت ذوقی، از مقام در موارد بسیار با طعن و طنز یاد می‌شود، اما در باب حال، این نگارنده تاکنون چنین چیزی ندیده است. در بیت خواجه هم تلقی منفی نه از حال بلکه از مقام است. نمونه‌ای دیگر از اوحدی، شاعر عارف:

چون درشدم، آن قامت رعنا به قیامی دل را ز مقام و ز مقامات برآورد

(دیوان ۱۵۰)

حال، چنان‌که اشاره شد، به خلاف مقام، امری گذرا و لمحه‌وار است. (در این باره، نک. ح ب ۵ از غزل حاضر.)

صوفی عالی‌مقام: قزوینی: زاهد عالی‌مقام؛ ناگفته پیداست آن‌که با احوال و مقامات سروکار دارد صوفی است، و نه زاهد (که به فرض هم دارای مقام باشد، اهل حال نیست.)

۳. ابوالعلاءِ معرّی بیتی معروف دارد:

اَرَی العَنقاءَ تَکْبُرُ اَنْ تُصادا فعانِدْ مَنْ تُطِیقُ لَهُ عِنادا

(دیدم عنقا بزرگتر از آن است که شکار کس شود، پس با کسی بستیز که یارای ستیز با او داشته باشی.)

عَنقا: (= عنقاء) مؤنثِ «اَعنَقْ» = درازگردن؛ «مرغی خیالی و موهوم، که عرب وجود آن را معتقد بودند، مانند سیمرغ، که ایرانیان بدان اعتقاد داشتند. در شعر مشهور منسوب به ناصرخسرو، هردو اسمْ نام یک مرغ دانسته شده است:... از کرگس و از ققنس و سیمرغ، که عنقاست [در دیوان طبع مینوی و محقق نیست و الحاقی تلقی شده است. نک. ذیل شمارهٔ ۲۶۰، متن و بدلها ـ م] در بسیاری موارد دیگر هم این‌دو را یکی گفته‌اند.» (کلیله و دمنه ۶۶ح؛ دربارهٔ سیمرغ، نک. ح ۲۶۹/۶؛ و در مورد سرمنزل عنقا یا سیمرغ، یعنی کوه قاف، نک. ح ۴۵/۳.)

عنقا را از آنجا که دسترس‌ناپذیر است معمولاً نماد حضرت حق و ذات‌نایافتنی او دانسته‌اند؛ خاقانی:

حضرت ستر معلّا دیده‌ام ذات سیمرغ آشکارا دیده‌ام

قاف تا قافم تفاخر می‌رسد کز حجاب قاف عنقا دیده‌ام

(دیوان ۲۷۲)

«عنقا: به اصطلاح معرفت، کُنه ذات حق تعالیٰ است.» (لطیفهٔ غیبی ۴۴)

بازچیدن: برچیدن، برداشتن، گسترده را پیچیدن (دهخدا، که تنها همین بیت را به شاهد داده است.)

باد به دست: مردم بی‌حاصل، هیچکاره، تهی‌دست، مفلس (معین) حافظ این کنایه را چند بار به کار برده است، از جمله ۲۱/۷ و ۹۶/۴.

۴. عیش نقد، نقد عیش: از شایعترین مضامین غزل، به‌ویژه از حدود سدهٔ ششم به بعد، است؛ جمال‌الدین عبدالرزاق:

امروز به نقد عیش خوش دار ‌‌ ‌‌ ‌‌ آن کیست کش اعتماد فرداست؟

(دیوان ۴۳۰)

مدلول خاصی هم در شعر تصوّف دارد، که عبارت است از پرهیز از هرگونه عامل آشوبندهٔ حال یا وقت، از جمله اندیشهٔ گذشته و آینده، که از آن به «نفی خواطر» تعبیر می‌شود. (نک. ح ۱۷۱/۶.)

آبخور: نخست چنین معنایی داشته است: جای آب برداشتن و آب خوردن آدمی و جانور از نهر و رود و جز آن، سرچشمه و کنار رود و امثال آن [قدیمترین کاربردهای آن در اشعار رودکی، ترجمهٔ تاریخ طبری و شاهنامه است ـ م] :

سر فرو کردم میان آبخَور ‌‌ ‌‌ ‌‌ از فرنج منْش خشم آمد مگر

[آثار منظوم رودکی ۵۶۰، با تغییر ارجاع ـ م](فرهنگ تاریخی زبان فارسی)

اما برای صورت دیگر آن، یعنی «آبخورد» معنای دیگری ذکر شده: «بهره‌ای از آب» (همان) و به گمان این نگارنده، همین معنای مجازی بعداً معنای مجازی دیگری در پی آورده که عبارت است از هرگونه بهره‌ای از عیش، تنعم و فراخی، اعم از خور و خواب و راحت و لذت و غیره. مراد حافظ دقیقاً همین معنای مجازی یا کنایی است.

بهشت: ایهام میان دو معنای «بگذاشت» و فردوس، در اشعار فراوان است، مثلاً عماد فقیه (به طریق ایهام، همچون حافظ) :

با رخ جانان دلم یاد گلستان نکرد ‌‌ ‌‌ ‌‌ هرکه به حورا رسید، روضهٔ رضوان بهشت

(دیوان ۴۵)

ناصر بخارایی (به صورت جناس تام):

ناصر، بهشت نسیه نیرزد به نیم جو ‌‌ ‌‌ ‌‌ آدم، که نقد داشت، به یک گندمش بهشت

(دیوان ۲۱۷)

دارُالسّلام: لَهُمْ دارُ السَّلامِ عِندَ ربِّهِم... الآیة (انعام ۱۲۷) خواجو:

ماه ساقی حورعین و جام صافی کوثر است ‌‌ ‌‌ ‌‌ خاصه این ساعت که صحن باغ شد دارالسّلام

(دیوان ۴۶۶)

۵. قدح: ظرف بزرگتر از پیاله و ساغر؛ به عنوان واحد حجم مصری در دو اندازه

است: یکی قدح کوچک، در حدود ۹۴٪ لیتر، و قدح بزرگ، معادل ۱/۸۸ لیتر. (اوزان و مقیاسها در اسلام ۷۸) قدح هم از عادت متصوفه در جعل اصطلاح مصون نمانده است: «قدح: وقت را گویند.» (رشف‌الالحاظ ۶۲) دیگران گویی این را زیاده مختصر دیده و بر آن افزوده‌اند: «قدح: وقت و هنگام تجلّی را گویند، که موطن تجلیات آثاری است، و این منوط و مشروط بود به آن‌که دل عارف...» (مرآت عشاق، به نقل از برتلس، تصوف و ادبیات تصوف ۲۲۱)

دوام: در عربی مصدر مجرد، در پارسی گاهی صفت (= مدام، پایدار) مثل بیت حاضر؛ مولانا:

وقت تنگ است و فراخیِ این کلام　　　تنگ می‌آید بَرو عمر دوام

(مثنوی ۴، ۳۶۵)

به‌نظر می‌رسد «دوام» تبادری به «مدام» (شراب انگوری) دارد. به معنای دَور گشتن هم هست. (لسان‌العرب) که ایهام به آن نیز محتمل است.

ناپایداری احوال؛ به گمان من بیت، به گذرا و ناپایدار بودن حال عرفانی بازمی‌گردد، چنان‌که در شرح «حال» (ب ۲ از همین غزل) اشاره شد. حافظ هم مثل برخی اصحاب احوال هشدار می‌دهد که: در احوال عارفانه افزون‌طلبی مکن و به آنچه از دوست می‌رسد بسنده کن.

در این باره اقوال فراوان از متصوفه هست، مشهورتر از همه از جنید بغدادی، یکی از برترین عارفان: «الاحوالُ کَالبُروق، فَاِنْ بَقِیَتْ فَحدیثُ النّفْسِ. احوال چون بروق باشد که بنماید و نپاید، و آنچ باقی شود نه حال بود، که آن حدیث نفس و هوس طبع باشد.» (کشف‌المحجوب ۲۲۶) عراقی در معنای افزون‌جویی می‌گوید:

گر ساقی عشق از خُم دَرد　　　دُردی دهدت، مخواه سرجوش

(کلیات ۲۱۸؛ سرجوش: صافی سرِ خُم، وقتی ته‌نشین می‌شود.)

ولی گویاترین ترجمه و شرح شاعرانه از سخن جنید از سعدی است، در بیان تجلیات حق و این که گاه بر دل عارف آشکار و لحظه‌ای بعد نهان می‌شود. سعدی در این سخن نغر، به‌ویژه معنای سخن جنید را بیان می‌کند که گفت: اگر احوال دوام یابند (یا صاحب حال در آنها بیشی بجوید) دیگر هوی و هوس است. حال، تنها به عنایت حق بازبسته است و بیش خواستن آن از فضول طبع:

یکی پرسید از آن گم‌کرده فرزند　　　که: ای روشن‌گهر پیر خردمند

ز مصرش بوی پیراهن شنیدی　　　چرا در چاه کنعانش ندیدی؟

بگفت: احوال ما برق جهان است | دمی پیدا و دیگر دم نهان است
گهی بر طارم اعلی نشینم | گهی در پیش پای خود نبینم
اگر درویش در حالی بماندی | سرِ دست از دو عالَم برفشاندی

(گلستان ۹۰)

«گفته‌اند: احوال همچون نام وی است، یعنی چنان‌که درآید، واز بشود.» [= بازمی‌گردد - م] (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۹۳) شیخ اشراق، هم در باب آنچه از سوی حضرت ربوبی بر دل و جان عارف فرود می‌آید: «هجوم آن چنان مانَد که برق خاطف ناگاه درآید و زود برود. وَ هُوَالذی یُریکُمُ البرقَ خوفاً و طمعاً [رعد ۱۳] خوفاً مِنَ الزوالِ وَ طمعاً فِی الثّباتِ.» («صفیر سیمرغ»، مجموعهٔ آثار فارسی ۳۱۹) شایان‌توجه است که حافظ واژهٔ «طمع» را بعینه آورده است. اما مولانا در غزلی شرح می‌دهد که احوال فنا نمی‌شوند بلکه به دریای جان می‌پیوندند:

بعد از سماع گویی کان شورها کجا شد؟ | یا خود نبود چیزی، یا بود و آن فنا شد

و پاسخ می‌دهد:

هر حالتی چو تیر است اندر کمان قالب | رو در نشانه جویش، گر از کمان رها شد

(نک. کلیات ۲ غ ۸۴۰)

نظر مولانا ظاهراً بر این مبناست که چون هر حال موهبتی الهی است مواهب حق ازمیان‌رفتنی نیست. در هر حال، این در حکم نگریستن به موضوع از دیدگاهی متفاوت، و به‌طور کلّی بیان و تعبیر خاص مولاناست و در اصل حکم یعنی ناپایداری احوال در وجود عارف خللی وارد نمی‌کند. این بیت حافظ نیز در همین باره است:

حافظ، دوام وصل میسّر نمی‌شود | شاهان کم التفات به حال گدا کنند

۶. پیرانه‌سر: نک. ح ۱۰۶/۱.

بکن هنری؟ مکن هنری؟: از موارد بحث‌انگیز است، و تاکنون نظرهای بسیار درباره‌اش ابراز کرده‌اند، گروهی «بکن» و گروهی دیگر «مکن» را برتر دانسته‌اند. چاپهای انتقادی حافظ هم به تفاوت این یا آن را دارند، مثلاً خانلری «بکن» و قزوینی «مکن» ضبط کرده‌اند. نخست گفتنی است که استناد به ابیات خود خواجه (چنان‌که طرفداران این یا آن وجه کرده‌اند) کمتر توانسته مشکل را بگشاید، چرا که او ابیات متعدد، به سود هردو وجه دارد، مثلاً برای «مکن»:

چون پیر شدی، حافظ، از میکده بیرون آ
رندی و هوسناکی در عهد شباب اَولیٰ

و برای «بکن»:

گِرُوی آخر عمر از می و معشوق بگیر		حیف اوقات که یکسر به بطالت برود

نمونه‌ای هم از جانبداری از هرکدام بدهم: استاد زنده‌یاد، سید محمد فرزان، «مکن» را درست می‌داند: «عیش در پیری، عیش نیست بلکه نوعی از خاک به سری و یا نمونه‌ای از هنرنمایی است که با تکلف و جان کندن صورت می‌گیرد [...]

پیر چون گشتی، گرانجانی مکن		گوسفند پیر قربانی مکن»

(مقالات فرزان ۱۹۸ ـ ۲۰۰، به تلخیص) سلیم نیساری «بکن» را رجحان می‌نهد: «قزوینی: مکن؛ در نسخهٔ اساس او (خلخالی) «بکن» است. قزوینی آن را تغییر داده، بی‌آن‌که به آن اشاره‌ای بکند.» (مقدّمه‌ای بر تدوین غزلهای حافظ ۱۲۵؛ نیز نک. دفتر دگرسانیها ۱۱۴، ۱۱۷.)

این نگارنده به دلایل معنایی و زبانی، «بکن» را ترجیح می‌دهد. دلیل معنایی این‌که اولاً به قول خود خواجه می‌توان جبران مافات کرد، گروی در «آخر عمر» از عیش گرفت، یا اگر «تشریف شباب» آلوده شد می‌باید که «خلعت شَیب» را دریافت، و یا چنانچه ایام شباب «به غلط صرف شد» قطعاً «در ره پیری» می‌توان بلکه می‌باید آیین دگرگون کرد. آیا به راستی معقول و منطقی است که اگر به قول سعدی پنجاه سال در خواب به سر آمد، آن «پنج روز» مهلت تلافی را هم بر سر آن پنجاه گذاشت، آن هم در مورد کسی که به گفتهٔ خودش «لاف عقل می‌زند»؟ اما دلیل زبانی دوتاست: یکی این‌که ما «ی» نکره را در عرف و در اکثریت قاطع موارد با فعل مثبت و در مقام ترغیب و تحریض (و نه منع و تحذیر) به کار می‌بریم. مثلاً در زبان عامیانه می‌گوییم: تکانی بخور، بخاری از خودت نشان بده، دستی بالا بزن، یا در شعر: «ای که دستت می‌رسد، کاری بکن»، «طرف هنری بربند»، در حالی که در فعل منفی معمولاً «ی» را در چنین بافتی به کار نمی‌بریم؛ نمی‌گوییم: تکانی نخور، بخاری نشان نده، کاری مکن و نظایر آن؛ ضمن این‌که مواردی هم که «ی» به کار می‌رود، مثل غزل صائب «کاری مکن که رو به درِ آسمان نَهَم...» (که «کاری مکن» در ابتدای همهٔ ابیات می‌آید) موردی یا بافتی کاملاً متفاوت، یعنی در مقام تهدید، است، و نه نهیِ معمولی. گفتنی است «ی» همراه با فعل منفی (از نوع مورد نظر من) فقط در مواردی نادر در شعر می‌آید، که البته الزامات وزن و قافیه یا برخی قرینه‌سازی‌ها را در مواردی از این دست نباید از یاد برد، وانگهی، بر نادره حکم کلّی نمی‌توان کرد، مثل:

نازی تو کنی بر ما، وز ما نکشی نازی		خواری بکنی بر ما، وز ما نکشی خواری

(دیوان منوچهری ۱۰۳)

هین، به جاروب زبان گردی مکن — چشم را از خس ره‌آوردی مکن
(مثنوی ۲، ۲۴۸)

که ملاحظه می‌کنید سخن شرایطی غیرعادی دارد و تحت‌تأثیر الزامات و مقتضیات شعری است. دلیل زبانی دیگر وجود قید «ننگ و نام را» است که اگر فعل منفی بود عملاً ضرورتی نداشت یا چندان ضروری نبود. به عبارت دیگر، چنانچه «مکن» بود کافی بود بگوید: شباب رفت و تو بهره‌ای از آن نبردی؛ حالا دیگر لازم نیست هنر نشان بدهی. پس دیگر قید مذکور چه وجهی و وجوبی داشت؟ آیا جز این است که «ننگ و نام» (غیرت و مردانگی) برای تحریض به نشان دادن هنر افزوده شده است؟ چنان‌که در جای خود گفته‌ام (بحث دربارهٔ زبان حافظ، ج ۱، زیر عنوان «بدان زبان که تو دانی») حافظ در امور زبانی بسی دقیق‌تر و باریک‌بین‌تر از آن است که به اموری از این دو مقوله که ذکر شد بی‌اعتنا بوده باشد.

همچنین در مورد تفسیر بیت، فرزان از قول دوستی «رفت» را از باب مجاز بالمشارفه می‌گیرد، یعنی «عماً قریب می‌رود» و مراد از عیش را هم تمتّع روحی و معنوی و مجاهدت و ریاضت نفس (که این هم خود مجاز دیگری است) می‌داند. پیداست آن روانشاد از اصحاب تنزیه حافظ بوده‌اند. شادروان خانلری هم در پاسخ به این برداشت، با استناد به این بیت خواجه:

بیرون جهیم سرخوش و از بزم صوفیان — غارت کنیم باده و شاهد به بر کشیم

با طنزی مؤدبانه می‌گوید: «اگر [فرزان] فتوی دهند که غارت کردن باده و به‌بر کشیدن شاهد نوعی مجاهدت و ریاضت نفس است، پیروی از اجتهاد ایشان بر مقلدان فرض خواهد بود.» («چند نکته دربارهٔ انتقاد بر تصحیح دیوان حافظ»، سخن، ش ۱۰، ۱۳۳۸، ص ۱۲۶۰.) بگذریم از این‌که این سخن فرزان که «جوانی عماً قریب می‌رود» خود دلیلی نیکو بر ردّ ترجیح ایشان (مکن) و ترغیب به هنر کردن و زود جنبیدن است.

ننگ و نام: در اشعار خواجه معمولاً منفی است و از این لحاظ در شمار صلاح، سلامت، عافیت و امثال اینهاست، اما به‌نظر می‌رسد در اینجا مفهوم منفی ندارد و می‌توان گفت تنها مورد مثبت از آن است. باید توجه داشت که در این بیت پای توصیه به اغتنام فرصت در میان است. شاعر در دیگر موارد کاربرد آن، تلقی منفی از آن دارد. اینجا هم به‌نظر نمی‌رسد چیزی تغییر کرده باشد زیرا ننگ و نام راستین از نظر خواجه همان چیدن گل عیش از باغ زندگی است، و نه عکس آن یعنی روی آوردن به مجاهدات و ریاضات متکلفانه به شیوهٔ گریزندگان از لذات و حظوظ حیات. بنا بر

این، تناقضی در این مورد نسبت به سایر موارد مشهود نیست. (نک. ح ۸/۳.)

۷. خواجه: دو معنای عام و اصطلاحی دارد. معنای عام آن عنوانی است احترامی (بدون توجه به مقام و منصب) مثل عالی جناب، حضرت اجلّ، حضرت والا و غیره. از همین مقوله است کاربرد «خواجه» به لحن و معنای منفی و طنزآمیز، به‌ویژه در اشعار. (در باب این معنی، نک. ح ۲۰/۷.) اما معنای خاص یا اصطلاحی آن چیزی است چون وزیر در عصر ما، که وقتی صفتی از قبیل بزرگ، اجل، عالیجاه و نظایر اینها بدان می‌پیوندد معنای صدراعظم یا نخست‌وزیر (در تداول امروز) می‌یابد، همچنان که «خواجهٔ جهان» در شعر خواجهٔ شیراز و دیگران همین صدراعظم یا صدرالوزراست. حسن انوری: مراد از خواجه به‌طور مطلق، یا خواجهٔ بزرگ، وزیر و به اصطلاح امروز صدراعظم، یا نخست‌وزیر است. علاوه بر آن، خواجه در اصطلاح دورهٔ غزنوی و سلجوقی عنوانی است برای بزرگان در مخاطبه و تقریباً معادل «جناب» امروز، که در مخاطبه به وزرا و مدیران کل و افرادی نظیر آنان گویند. (رجوع شود به تاریخ بیهقی، ص ۳۵۷.) و بنابه استنباط هیوبرت دارک از سیرالملوک، خواجه لغتی بوده برای مفهوم دیوانی تاجیک، به معنی امروزْ کارمند فارسی‌زبان (حواشی سیرالملوک، ص ۳۴۰) نیز در تاریخ بیهقی «خواجه‌شمار» در این عبارت به کار رفته است: «امیر (مسعود) خواجه را گفت: به طارم باید نشست...، خواجه گفت: چنین کنم، و به طارم رفت و جمله خواجه‌شماران و اعیان و صاحب دیوان رسالت و... آنجا آمدند.» (ص ۱۸۳) مصححان تاریخ بیهقی دربارهٔ خواجه‌شمار نوشته‌اند: ظاهراً اشخاصی که در شمار خواجگان بوده‌اند. (اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۲۴۳، با اندکی تغییر)

۸. شیخ جام: حافظ به جام باده اقتدا می‌کند، و نه به شیخ جام. پس ای صبا، از من به شیخ احمد جام پیام ده که: ما را به خیر و تو را به سلامت. اما بحثی که در این باره هست این‌که عده‌ای مستبعد می‌دانند که حافظ احمد جام نامقی، مشهور به ژنده‌پیل (ف ۵۳۶)، را مورد خطاب قرار داده باشد. غنی می‌گوید: این شعر «قطعاً راجع به شخص معاصری است. به احتمال قوی زین‌الدین ابوبکر تایبادی است...» (یادداشتها ۲۰۸) خانلری هم راه چاره را در این دیده که بگوید: «فرزندان شیخ جام تا زمان حافظ بسیار متعدد بوده‌اند [...] از آن جمله یکی خواجه شمس‌الدین محمد القاضی الجامی.» (دیوان ۲، ۱۲۰۱) به گمان این نگارنده، حضرات زیاده سختگیری کرده‌اند، چون چه مانعی دارد که کسی به فردی پیش از خود خطاب کند و پیامی، آن هم به

طریق طنز، بدهد؟ آیا تا کنون هیچ کس به گذشتگان خطاب نکرده است؟ شعر اساساً دنیای خیال و مَجاز است و شاعر مُجاز به برخی چیزهاست که در منطق متعارف نمی‌گنجد و همواره و یکسره نباید آن را تابع منطق بیرون آن قرار داد. در این بیت هم قصد جناس‌سازی در میان است، ضمن این‌که به‌نظر می‌رسد حافظ نظری منفی دربارهٔ شیخ جام و کردار او (همچون بیشتر شیوخ) داشته است. در احوال شیخ احمد جام می‌خوانیم: سالهای جوانی‌اش به عیش و باده‌نوشی گذشت ولی در بیست و دوسالگی به راه تصوّف و عرفان افتاد و سفرهای فراوان برای نشر عقاید خویش کرد. (احمد جام، انس التائبین، مقدّمهٔ مصحح، پانزده ـ بیست و دو، به تلخیص بسیار) احتمالاً او مصداق «محتسب شیخ شد و فسق خود از یاد ببرد» بوده است. سیاهه‌ای دراز از کرامات محیرالعقول به او نسبت داده‌اند (که در مقامات ژنده‌پیل، تألیف سدیدالدین محمد غزنوی مسطور است)، کراماتی که حافظ همواره به‌نظر نفی و طنز در آنها نگریسته است. برای مثال، شیخ در دیدار با سلطان سنجر، دو آستین خاک اره به پای شاه ریخت که در دم بدل به ذرات زر شد. (همان ۵۶) یا هرگاه اراده می‌کرده کوران و فالجان را شفا می‌داده است. با همین نیروی کشف، سنجر را از توطئهٔ زهر دادن از سوی ملاحده و نیز از عامل این کار آگاه کرده است. (همان ۳۵ ـ ۳۹) در عشرت‌ستیزی و خُم‌شکنی او داستانها گفته‌اند، چنان‌که گاه حکم کیفر خانه‌نشینی و حتی مرگ برای جوانانی که به انگیزهٔ گل چیدن از باغ شباب مرتکب فسق می‌شدند صادر می‌کرده. «عفو و گذشت [...] در بساط او بسیار نایاب» بوده است. (همان ۴۴) غرور و خودپسندی بسیار داشته، چنان‌که خود را «قطب اولیا» می‌شمرده است. (۴۶) و اما ماجرایی غریب و مشهور، که از زبان خود شیخ نقل شده، این‌که در هشتادسالگی‌اش دختری چهارده‌بهاره را به زنی می‌خواهد. دختر اعراض می‌کند که: «پیر است.» والدین دختر در خواب می‌بینند که کسی آنان را تهدید می‌کند که: اگر دختر به شیخ ندهند خانه بر سرشان فرو خواهد ریخت. و چنین هم می‌شود. دختر هم به بیماریی درمان‌ناپذیر دوچار می‌شود. شیخ به شرط گرفتن دختر دعا می‌کند تا شفا یابد. باری دختر پیشکش شیخ می‌شود. «آن شب شست بار با وی [...]» و می‌فرماید: «اگر نه آن بودی که المی به جان رسیدی، این را به صد بار بردمی.» (مقامات ۲۰۲ ـ ۲۰۴) اگرچه ظاهراً ایرادی متوجه عمل او با حلال خود نیست، اما در این ولع به هنگام پیری و هنرنمایی او چه می‌توان گفت، به‌ویژه آنجا که پای سنجش با پرهیزگارانی چون رُوَیم بغدادی، معروف کرخی و ابن خفیف شیرازی و لگامهایی که

به نفس سرکش می‌زده‌اند در میان آید؟ آیا می توان گفت که حافظ از تمامی آنچه ذکر شد بی‌خبر بوده است؟ توجه داشته باشیم که طعن و تعریض خواجه به او در حالی است که برخیها هم شیخ را ستوده‌اند؛ مثلاً ابن یمین:

اگر به روی تُرُش کار فقر راست شدی کدوی سرکه بُدی بایزید بسطامی
وگر به خرقهٔ ازرق تمام گشتی کار تغار نیل بُدی شیخ احمد جامی
(دیوان ۵۲۴)

و صوفی شاعر، شاه داعی شیرازی:

وظیفه نیست که هر نیم‌کاله‌ای بنشیند که: من تمامم و مست خدا چو احمد جامی
(دیوان ۲، ۵۴۰)

مرید جام می: این که کسی مرید جام باشد یا جامْ پیر او باشد به هیچ روی چیزی شگفت یا تازه نیست و از بسی پیش از خواجه پیشینه دارد. سنایی «مراد» را در اشاره به جام باده به کار برده است و «مرید» را هم ظاهراً به همان معنای «مرید جام می»:

جامی بهای جانی، بستان ز دست دلبر آمد مراد حاصل، اکنون مرید باید
(دیوان ۸۷۴)

احتمال می‌رود که حافظ همین بیت یا امثال آن را گرفته و «مرید جام» را از روی آنها ساخته باشد. نمونه‌هایی صریحتر هم هست، مثلاً کمال اسمعیل:

میِ پیر از سر من خرقهٔ سالوس بکند ریش بگرفته مرا با درِ خمّار آورد
(دیوان ۷۶۵)

که «می» به مدد آدم‌نمایی در هیأت پیر و مراد تصویر شده، همچنان که خود خواجه هم شراب را «پیر گلرنگ» خوانده است. (۱۹۹/۸) مولانا:

از ماجرا گذر کن، گو عقل ماجرا را چنگ است ورد و ذکرم، باده‌ست شیخ و پیرم
(کلیات ۴، ۴۰)

سلمان:

آن دُردی سالخورد پیش آر کو پیر من است در همه فن
پیری ز پی صفای باطن یکچند نشسته در بُن دَن
(دیوان ۳۳۳)

بنده: من (در مقام فروتنی) چنین می‌نماید که ابتدا «منْ بنده» (به سکون «ن») بوده، که «بنده» در آن عطف بیان است؛ امیر معزّی:

منّت خدای را، که به فرّ خدایگان منْ بنده بی‌گنه نشدم کشته رایگان

و سنایی:

خصمم به بدی گفتن من لب چو گشاید　　منْ بنده مقرّم که خود از من بتری نیست

(دیوان ۸۳۱)

صورت دیگر: ما بنده (= ما بندگان)؛ نظامی: آنچه ما بنده دیده‌ایم ز شاه... (هفت پیکر ۱۳۰)

بندگی رساندن: = بندگی یا ارادت کسی را به کسی ابلاغ کردن، مثل «خدمت رساندن» (نک. ح ۹/۲.)

۱ ساقیا، برخیز و درده جام را
خاک بر سر کن غم ایّام را

۲ ساغر می بر کفم نِه تا ز بَر
برکَشم این دَلق ازرق‌فام را

۳ گرچه بدنامیست نزد عاقلان
ما نمی‌خواهیم ننگ و نام را

۴ باده درده، چند ازین باد غرور؟
خاک بر سر، نفس نافرجام را

۵ دود آه سینهٔ نالان من
سوخت این افسردگان خام را

۶ محرم راز دل شیدای خود
کس نمی‌بینم ز خاص و عام را

۷ با دلارامی مرا خاطر خوش است
کز دلم یکباره برد آرام را

۸ ننگرد دیگر به سرو اندر چمن
هرکه دید آن سرو سیم‌اندام را

۹ صبر کن حافظ به سختی، روز و شب
عاقبت روزی بیابی کام را

۲. دلق: به فتح یا کسر؛ دُزی به کسر ضبط کرده و نوشته است: لباس فقیران، درویشان و داعیه‌داران مقام ولایت است. به گفتهٔ آقای لین (مصریان جدید ۱، ۳۴۶ و ۳۷۳) یک نوع ردای درازی است مرکب از قطعات پارچه به رنگهای مختلف. (فرهنگ البسهٔ مسلمانان ۱۷۴) دلق مترادف با خرقه است ولی ریشه‌اش معلوم نیست و در عربی نیامده و حدسهای مختلف در این باره زده‌اند. (نک. رجایی، فرهنگ اشعار حافظ ۲۳۰ ـ ۲۳۱.) ترکیبات متعدد در اشعار خواجه دارد، چون: دلق مرقع، ـ ملمع، ـ ازرق‌فام، ـ ریایی، ـ بسطامی و... دلق هم مثل خرقه غالباً در معرض طعن و ذمّ و طنز

بوده است؛ سعدی:

من از این دلق ملمّع به در آیم روزی　　　تا همه خلق بدانند که زنّاری هست

(غ ۱۱۱)

ازرق: افعل وصفی به معنای کبود، همچنان که «کبود» و «کبودینهٔ» پارسی نیز معادل دلق یا خرقهٔ ازرق به کار رفته است. عزّالدین محمود کاشانی، حکمت رنگ ازرق را چنین بیان می‌کند: رنگ سیاه مناسب حال کسی است که در ظلمات نفْس مانده باشد، و جامهٔ سپید هم شایستهٔ کسی که به صفا و پاکی نفس رسیده باشد. اما رنگ کبود آمیزه‌ای از نور و ظلمت و صفا و کدورت است و مناسب حال طالبانی است که میان این دو حالت باشند. (نک. مصباح‌الهدایة ۱۵۱ـ۱۵۲.) منوچهر مرتضوی می‌نویسد: خرقهٔ کبود چنان‌که از کشف‌المحجوب (چاپ ژوکوفسکی ۵۹) برمی‌آید، اگرچه تدریجاً به صورت سنّتی عام در میان صوفیان درآمده، علامت تصوف عابدانه و منفی و اهل ریاضت می‌تواند بود، نه کسوت اهل مشاهدت و عشق و وجد. (مکتب حافظ ۸۷) اغراض صوفیه از پوشیدن جامهٔ کبود همان است که پیشتر در بحث از خرقه بیان کرده‌ایم، اما شاعران تعابیری ذوقی نیز از رنگ ازرق کرده‌اند، مثلاً خواجو:

دلق ازرق به می لعل گرو خواهم کرد　　　که می لعل برون آورد از رنگ مرا

(دیوان ۱۷۷)

و یا سخن خود خواجه:

غلام همت دردی‌کشان یکرنگم　　　نه آن گروه که ازرق‌لباس و دل‌سیهند

ابی‌الخیر تینانی، در یکی از شطحاتش: «در دوزخ نگاه کردم. بیشتر دوزخیان، مرقع‌داران و رُکوه‌داران دیدم.» روزبهان، مطابق معمول، به شرح و تأویل آن می‌کوشد، از جمله: «این اصحاب مرقّع و رکوه‌داران که او را نمودند، خاینان تصوّف‌اند و مدّعیان معرفت، که از حقیقت جز رنگی ندارند.» (شرح شطحیات ۲۳۲)

ازرق‌فام: فام (= وام، پام، بام): الف. پسوند دال بر رنگ، لون، گون و گونه: ازرق‌فام، بیجاده‌فام، زنگارفام، سرخ‌فام، سیاه‌فام، فیروزه‌فام، لعل‌فام؛ ب. شبیه، نظیر (معین) این کلمه، که فقط به صورت جزو دوم کلمات مرکب به کار می‌رود، به احتمال قوی مستعار از کلمهٔ سغدی b'm = رنگ (درخشان) و نیز به معنی صبح و نیز فعل مشتق از اسم است. همریشهٔ فارسی این کلمه بام (صبح) است. (معین، حاشیهٔ برهان، ذیل «فام») (نیز نک «خرقه» در: ح ۲/۳.)

۳. ننگ و نام، و نام و ننگ: در اصل از کاربردهای نوعی و رایج متون حماسی، از

جمله شاهنامه، است و از ترکیبات معطوفی است که یک معنی و معادل بیش ندارد، مثل غیرت، مردانگی و غیره. می‌توان آن را چنین توجیه کرد: برگزیدن نام و پرهیز از ننگ. مشابه آن: ننگ و نبرد، یعنی برگزیدن نبرد برای گریز از ننگ، و از همین روی معنای جنگ و پیکار نیز یافته است.

فردوسی، از زبان کیخسرو و دربارهٔ دلیری و مردانگی بهرام، پسر گودرز:

ز گفتار بدگوی وز نام و ننگ　　جهان کرد بر خویشتن تار و تنگ

(شاهنامه ۴، ۱۲۲)

ننگ و نبرد:

دلیران برفتند هردو چو گرد　　بدان جای پرخاش و ننگ و نبرد

(همان ۱۰۸)

و امّا با سپری شدن روزگار حماسه‌سرایی و در دورهٔ شعر عارفانه، ننگ و نام نیز مشمول دگرگونی معنایی و تغییر ارزشی شده، بدین‌سان که «نام» به معنای شهرت‌طلبی و آوازه‌دوستی تغییر یافته و در شمار مفاهیم مردود و مطرود همچون زهد، صلاح، عافیت و... قرار گرفته، و به عکس، جزءِ «ننگ» درست به‌سان جنون، بی‌پروایی، مستی و غیره در جهت نفی ارزشها و رسوم متعارفْ مقبول طبع قرار گرفته و بر «نام» رجحان یافته است. از همین‌روی از حدود سدهٔ ششم و عصر سنایی به این سو در اشعار، و به‌ویژه غزل، شاهد نفی و طرد نام و ننگ هستیم، همچنان که در بیت خواجه (و نمونه‌های آتی). و امّا در زبان و از نظر معنی‌شناسی، این ترکیبات را «دوارزشی» می‌نامند و نظایر فراوان دارد، چون: بالا و پایین، خرید و فروش، زیر و رو، خاموش و روشن، سایه و روشن، زنده و مرده، بزرگتر و کوچکتر، رفتن و آمدن، آوردن و بردن، سرد و گرم، راه و چاه، دوغ و دوشاب، مرد و نامرد، فیل و فنجان. رابطهٔ دو سو با یکدیگر نیز مشمول «رابطهٔ دوارزشی» است. (کورش صفوی این ترکیبات و رابطهٔ معنایی دو سوی آن را بررسی کرده است؛ نک. «نگاهی به تقابل معنی»، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، د اول، ش اول، بهار ۱۳۶۹، ص ۱۰۴ـ۱۱۵.) چنان‌که دیدیم، هرگاه یکی از دو سو مشمول دگرگونی معنایی یا ارزشی شود طبعاً باید منتظر دگرگونی سوی دیگر نیز بود. در این‌گونه ترکیبات متضاد، که گفتیم یک معنای کلی بیش ندارند، آن معنی به یکی از دو طرف تضاد گرایش می‌یابد، گاه به سمت معنای مثبت یا ایجابی، و گاه به طرف معنای منفی یا سلبی، چنان‌که در «ننگ و نام» در متون حماسی به معنای «نام» متمایل شد ولی در شعر غنایی به عکس،

در اوّلی معنای مردانگی یافت و در دومی آوازه‌دوستی یا مصلحت‌طلبی. وقتی می‌گوییم: دار و ندارش را باخت، پیداست دارایی‌اش مراد است، اما وقتی مثلاً حافظ می‌گوید: به هست و نیست مرنجان ضمیر... (۲۰/۶) رنجاندن ضمیر معمولاً از نیستی و نداری است، و نه به عکس.

اکنون نمونه‌هایی از معنای منفی «ننگ و نام»؛ سنایی:

به درگاه عشقت چه نامی، چه ننگی　　به نزد جلالت چه شاهی، چه شنگی
(دیوان ۱۰۳۳)

مولانا:

ز ننگ من نگوید نام من کس　　چو من مردی، چه جای ننگ و نامم؟
(کلیات ۳، ۲۶۰)

مطرب مستور، بی‌پرده یکی چنگی بزن　　وارهان از نام و ننگم، گرچه بدنامیست آن
(۴، ۲۱۶)

(که بیت حافظ بسیار به آن نزدیک است.)

امیرحسن دهلوی:

بر وجه نکورویان ندْهند برات تو　　تا نام تو برناید در دفتر بدنامان
(دیوان ۲۸۹)

سلمان:

دیگران گر نام و ننگی را رعایت می‌کنند　　هست پیش عاشقان آن نام، ننگ و ننگ، نام
(دیوان ۲۲۳)

در شعر حافظ، «نام و ننگ» جز در ۷/۶ (که دیدیم به معنای غیرت و مردانگی یعنی معنای مثبت بود) همهٔ موارد منفی و مردود نظر شاعر است.

۴. چند ازین باد غرور؟: باده یکی از خواصش دفع خودپرستی و مجال بروز به غرور ندادن است، معنایی که چند بار در حافظ آمده است؛ یکی از بهترین بیانهای آن:

به می پرستی از آن نقش خود بر آب زدم　　که تا خراب کنم نقش خود پرستیدن

غرور: شاعر در این بیت آن را به صورت عام گفته، اما در خصوص غرور و عُجب، بیشتر زاهدان را مصداق آن معرّفی و آماج طعن کرده است.

گفته‌اند غرور، تنها زیبندهٔ معشوق است و بس. غزالی این صفت را در انسان در حکم دشمنی و معارضه با حق می‌داند: «کبریا و عظمت، وی را می‌سزد و بس.» (کیمیا ۲، ۲۴۷) «رسول (ص) گفت: اَعوذُ بکَ مِنْ نَفْخَةِ الکِبرِ؛ به تو پناهم از باد کبر.» (همان ۲۵۳)

نفْس نافرجام: = نفس اَمّاره؛ نفْس، مطابق قرآن، بر سه گونه است؛ نخست نفس امّاره: وَ ما اُبَرِّئُ نَفْسی، اِنَّ النَّفسَ لَاَمّارَةٌ بِالسُّوءِ (یوسف ۵۳) دوم: نفس لَوّامه، که وجدان، که آدمی را ملامت و از بدی دور می‌کند، از آن برمی‌خیزد: لا اُقْسِمُ بِیَومِ القیامة، و لا اُقسمُ بِالنَّفسِ اللَّوّامة (قیامة ۱ و ۲) سوم: نفس مطمئنة، یعنی برترین نفس و بازگردنده به سوی پروردگار: یا اَیَّتُهَا اَلنَّفسُ المُطْمَئِنَّة، اِرجِعی اِلیٰ رَبِّکِ راضیةً مَرضیةً (فجر ۲۷ و ۲۸) گاه نفس چهارمی را هم به‌نام «نفس مُلْهِمَة» بر آن سه می‌افزایند، به فحوای: وَ نَفْسٍ وَ ما سَوّیٰها، فَاَلْهَمَها فُجورَها و تَقویٰها (شمس ۷ و ۸) نفس در حافظ همواره به معنای نفس امّاره است. صفات بدی که از آن زاده می‌شود: عبودیت هوا، نفاق، ریا، دعوی الوهیت و ضدّیت و نِدّیت حق، عُجب و خودبینی، بخل و امساک، شَرَه (آز)، طَیش و سبکساری، سرعت ملالت و کسالت. (در باب توضیح آنها، نک. مصباح‌الهدایة ۸۵ ـ ۹۰.) نفس تقسیمات دیگری هم دارد: نفس طبیعی: نیروی حافظ اجسام از فروپاشی؛ نفس نباتی: نیروی بالندگی و نموّ؛ نفس حیوانی: نیروی مددکننده به حرکت و حس؛ و نفس انسانی یا نفس ناطقه یا روح انسانی: جوهری بالذات و مجرّد از مادّه، که امری ربّانی و بنیاد وجود انسان است.

دربارهٔ نفس مورد نظر در بیت، «ابوبکر طمستانی گوید: نعمت بزرگترین، بیرون آمدن است از نفس، زیرا نفس بزرگترین حجابی است میان تو و خدای عزّ و جلّ.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۲۲۷) پرهیز عرفا از خواهش نفس، گاه تا بدان پایه بود که شاید امروزیان آن را بیماری یا بیماری‌گونه بخوانند. «سَریّ سَقَطی گوید: سی سال بود یا چهل سال تا نفس از من می‌خواست تا گَزَری [= زردکی ـ م] اندر دوشاب زنم و بخورم، و نخوردم.» (همان ۲۲۸) عبّادی می‌گوید: نفس در روح «همچون دشمن است در نفْسِ دوستی، که از دوستی همه صلاح طلبد و از دشمنْ همه فساد خواهد، و نفسْ قابل ظلمت شیاطین است و شرها از وی تولد کند، و سید عالَم (ع) آن نفس را دشمن خوانده است که: اَعدیٰ عَدُوٌّکَ نفسُکَ الّتی بینَ جَنْبَیْکَ.» (التصفیه فی احوال المتصوفه ۱۸۸)

مولانا از مبارزه با نفس، حماسه می‌سازد:

نفس ماده کیست تا ما تیغ خود بر وی زنیم؟

زخم بر رستم زنیم و زخم از رستم خوریم

(کلیات ۳، ۲۸۹)

۵. افسردگان: افسرده: سرد شده، یخ‌بسته؛ ایرانی باستان abi-sāra، فارسی میانه

afsārdan (برای اطلاع بیشتر، نک. حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «افسردن».) «یخها که بر روی رودخانه فسرده بود شکسته و آب روشن پاک پدید آمده.» (جامع‌التواریخ ۱، ۳۱۰)

۷. خاطر: معنای نخستینهٔ آن (با توجه به این‌که این واژه اسم فاعل است) این است: آنچه بر قلب فرود آید از تدبیری یا امری. (لسان‌العرب) معنای مصطلح آن در تصوّف نیز بر همین پایه است: تحریک باطن است، که بدایتی ندارد و هنگامی که بر دل وارد شد ثبات ندارد و با خاطر دیگر زوال می‌یابد. (ابونصر سرّاج، اللمع ۴۱۸، به ترجمه) «خطابی بود که بر ضمایر درآید، بود که از فریشته بود، و بود که از دیو بود.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۲۸) بدین‌سان، «خاطر» با دو اصطلاح مشابه (که هردو اسم فاعل‌اند) یعنی «واقع» و «وارد» قرابت دارد: واقع: چیزی است که ثبات دارد و با واقع دیگر زوال نمی‌پذیرد. (همان‌جا) «وارد: آن بود که بر دلها درآید از خواطر پسندیده از آنچه به کسب بنده نبود، و آنچه از جملهٔ خواطر نبود، این نیز وارد بود. پس واردی بود از حق و واردی بود از علم، و واردات عامتر بود، زیرا خواطر مخصوص بود به نوعی از خطاب یا آنچه بدان معنی بود. واردات مختلف بود، وارد شادی بود یا وارد اندوه یا وارد قبض یا وارد بسط.» (همان ۱۳۰) گفتنی است که حافظ «واقع» و «وارد» را مطلقاً به کار نبرده و «خاطر» را (که بسیار دارد) گمان نمی‌کنم هیچ‌گاه به معنای رایج در تصوّف بوده باشد، بلکه به‌نظر بنده در تمامی موارد به معنای عام آن یعنی دل، ضمیر، ذهن، یاد و حافظه است، و آن معنای اصطلاحی را تنها می‌توان در متون محضاً صوفیانه یافت، زیرا این معنی را این نگارنده در شعر شاعرانی از سنخ حافظ چون سعدی، خواجو، عماد، سلمان و غیره نیز به‌یاد ندارد. در جلد ۱ بحثی داشتم در چگونگی مصطلحات صوفیه در حافظ (زیر عنوان «زین پرده رمزی نشنوی» به‌ویژه ۵۵۰ ـ ۵۵۱) و نتیجه گرفتم: به‌رغم بهره‌گیری حافظ (همچون همگنان) از شماری از مصطلحات مشهور تصوّف، و برخلاف پندار عده‌ای که هنوز بیهوده می‌کوشند تا شعر او را بر وفق آن مصطلحات تفسیر کنند، او حتی کمتر از دیگر شاعران عرفانگرای سده هشتم از اصطلاحات مذکور سود جسته و تازه در برخی از آنها نیز تبعیتی از معانی سنتی صوفیانه نکرده است، وگرنه چگونه است که از ۴۶ بار کاربرد همین واژهٔ «خاطر» (مطابق فرهنگ بسامدی منگینی) حتی یک بار آن را به معنای پیشگفته و نزدیک به «وارد» و «واقع» به کار نگرفته است؟

سیف فرغانی، به همان معنای دل و ضمیر:

از آرزوی رویت بود آن‌که ز بهر گل   وقتی طرف خاطر می‌رفت به بستانها
(دیوان ۲، ۱۹۵)

۸. سرو: درختی است از جنس *Cupressus* متعلق به خانوادهٔ *Cupressaceae*، در انگلیسی cypress و در عربی همان «سرو» می‌نامند. بومی ایران است و به وفور در آسیای غربی و جنوب اروپا می‌روید. داستان سرو کشمر یا کاشمر در گشتاسپنامهٔ دقیقی آمده و فردوسی آن را در مجموعهٔ تقریباً هزاربیتی از دقیقی در شاهنامه نقل کرده است. [شاهنامه ۶، ۶۹ـ ۷۱ـم] می‌گویند زردشت دو سرو بهشتی را در کاشمر و فریومد کاشت. بعدها به دستور متوکل عباسی، سرو کاشمر را قطع کردند و برای او فرستادند. درختی است بلند، راست و متقارن و همیشه سبز، که جای آن غالباً بر لب جوی است. قد و بالای معشوق را به قامت راست سرو تشبیه کرده‌اند و این راستی را به مفهوم صداقت و درستی نیز گرفته‌اند. قامت بلند سرو با هزاران دست کوتاه بر روی یک پا قرار دارد. برخلاف سرو بستانی، که پای در خاک دارد و قدم از جای برنمی‌گیرد، معشوق را سرو روان و سرو خرامان گفته‌اند. سرو را ثمری نیست ولی همه‌وقت تازه است، و این را صفت آزادگان دانند. گویی سرو دامان بالا زده تا توشه برگیرد، یا دامان تهی را برچیده تا از جهان کناره گیرد. (بهرام گرامی، گل و گیاه در هزار سال شعر فارسی ۱۶۳ـ ۱۶۴؛ برای اطلاع بیشتر، از جمله دربارهٔ چگونگی بازتاب سرو در شعر پارسی، نک. کل بخش «سرو».) و امّا یکی از ویژگیهای مهم سرو (که تا کنون ندیده‌ام که ذکری از آن شده باشد) آرامش و آسایش خاطری است که به بیننده می‌بخشد، همچنان که مشاهدهٔ دلارام سروگونه نیز بر دلداده چنین اثری می‌گذارد. این‌که در اغلب صحنهای بیمارستانها سرو می‌کارند تنها نه به دلیل زیبایی بلکه به انگیزهٔ آرام‌بخشی به بیماران نیز هست، خواه چنین کاری خودآگاه باشد و خواه ناخودآگاه. سعدی در ابیاتی دل‌انگیز از طبیبی زیبارخ و سروقامت سخن می‌گوید که دیدار او خود مایهٔ تسلای خاطر بیماران بوده است:

طبیبی پریچهره در مرو بود   که در باغ دل قامتش سرو بود
... تا آخر (نک. بوستان ۱۰۷.)

سرو اهمیت و بسامد بالا، به‌ویژه در شعر دو غزلسرای بزرگ شیرازی، دارد. حافظ (مطابق بسامدی منگینی) ۶۴ بار آن را به کار برده است، و سعدی بسی بیش از او، یعنی ۲۱۱ بار (طبق بسامدی صدیقیان) که نسبت به تعداد غزلهای این‌دو، در حدود دو برابر حافظ است. دلیل این کاربرد بس بالا در غزلهای این‌دو همانا منزلت سرو نزد

اهالی شیراز است، شهری که همواره به سروهای زیبایش نامور بوده است. حمدالله مستوفی در وصف شیراز: «در آن شهر، درخت سرو را نموّی نیکو بـه قـوّت است.» (نزهةالقلوب، المقالةالثالثة ۱۱۵)

بیت متن به‌نظر می‌رسد تحت‌تأثیر سعدی بوده باشد:

ز رنگ و بوی تو، ای سروقدّ سیم‌اندام　　　برفت رونق نسرین بـاغ و نسـترنش
(غ ۳۲۸)

چمن: اخیراً دیده‌ام که برخی می‌گویند: چمن جایی است که علاوه بر علف، گـل هم داشته باشد، و آن را که جز علف ندارد «مرغزار» می‌گفته‌اند. در این‌که مرغزار یـا چمنزار به معنای علفزار است تردیدی نیست، لیکن چمن را بر هردو گونه، دارای گل و بدون آن، اطلاق می‌کردند. چمن: باغ و بستان و گلزار باشد، و زمین سبز و خرم را نیز گویند. (برهان) در فرهنگ معین نیز هردو معنی ذکر شده است. در هر حال، چمن، هم صِرف علفزار را می‌گفته‌اند، هم آمیزه‌ای از علف و درخت را (چنان‌که همین بیت گویای آن است) و هم مجموعه‌ای از علف، درخت و گل را.

۱ رونـــق عـــهد شـباب است دگـر بسـتان را
مـــی‌رسد مـــژدهٔ گـــل، بـلبل خـوش‌الحـان را
۲ ای صـبا، گـر بـه جـوانـان چمن بـازرسی
خـــدمت مـــا بـرسان، سـرو و گـل و ریـحان را
۳ گـر چُـنین جـلوه کـند مـغبچهٔ بـاده‌فروش
خـــاکـــروبِ درِ مـــیخانه کـــنم مـــژگان را
۴ ای کـه بـر مَـه کشـی از عـنبر سـارا چـوگان
مـــضطرب‌حال مگـــردان مـــنِ ســـرگردان را
۵ تـرسم آن قـوم کـه بر دُردکشـان مـی‌خندند
در ســـرِ کـــار خـــرابـــات کـــنند ایـــمان را
۶ یـار مـردان خـدا بـاش، کـه در کشـتی نـوح
هست خـــاکـــی کـه بـه آبـی نـخرد طـوفان را
۷ هرکرا خوابگه، آخِر، نه که مشتی خـاک است
گــو: چـه حـاجت کـه بـرآری بـه فـلک ایـوان را؟
۸ بـرو از خـانهٔ گـردون بـه در و نـان مـطَلب
کـــاین ســـیه‌کـاسه در آخِـر بکشـد مـهمان را
۹ مـاه کـنعانیِ مـن، مسـند مـصر آنِ تـو شـد
گـــاه آن است کـــه بـــدرود کـــنی زنـــدان را
۱۰ حافظا، مَی خور و رندی کن و خوش باش، ولی
دام تـــزویر مکـــن چـــون دگـــران قـــرآن را

۱. بوستان را از نظر خرّمی و سرزندگی در ایام بهار به روزگار جوانی آدمی مانند کرده‌اند (تشبیه محسوس به معقول)؛ سلمان:

قد بنفشه چرا شد خمیده؟ چون امروز — هـنوز غـرّهٔ عـهد شباب بستان است

(دیوان ۴۵۶)

دگر: باز (برهان، معین) کوتاه شدهٔ «بار دگر» یا «دگرباره» است.

۲. جوانان چمن: استعاره از گلها و گیاهان است.

خدمت رساندن: عرض خدمت؛ ارادت و ادب کسی را به دیگری ابلاغ کردن، یعنی به کسی اعلام کردن که فلان شخص در خدمت یا بیعت توست. چیزی است از شمار «بندگی رساندن» (که در ح ۷/۸ دیدیم.) «استاد امام را خدمت ما برسان و بگوی...» (اسرارالتوحید ۳۶۱) سنایی، در منظومهٔ طنزآمیز «کارنامهٔ بلخ»:

خدمت من به ناکسان و کسان   چون رسیدی تو یک به یک برسان

(مثنویها ۱۷۲)

سید حسن غزنوی:

از دیده و جان و از دل و تن   این خدمت من بدو رسانید

(دیوان ۲۸۰)

نظامی:

چند گویی کعبه را کاینک به خدمت می‌رسم؟

چون نخوانندت هنوز، از دور خدمت می‌رسان

(گنجینه ۱۹۵)

مولانا:

دوش من پیغام کردم سوی تو اِستاره را   گفتمش: خدمت رسان از من تو آن مهپاره را

(کلیات ۱، ۹۲)

۳. مغبچه: در جلد ۱ بحثی آمد دربارهٔ شاهد و انواع آن از بچه یا کودک یا طفل یا جگرگوشه، مغبچه، ترک‌بچه، ترسابچه و غیره، با بررسی پیشینه و مفهوم کلّی آنها در حکمت ذوقی و دلیل مذکر بودن شاهد. (نک. زیر عنوان «گر آن شیرین پسر خونم بریزد».) انواع شاهدهای یاد شده (که اغلب از شمار مفاهیم ذهنی و درونی هستند) در شعر پارسی به صورت نمادهایی ظاهر می‌شوند که جملگی در یک چیز با همدیگر اشتراک دارند: جمال بکر، پاک و با طراوت، درست همچون زیبایی کودکانه، و معمولاً تجسمی از زیبایی آرمانی‌اند که از هرگونه اغراض و وساوس و شوایب بشری و دنیوی برکنارند. در حقیقت، کودکان و غلامان غالباً ترک‌نژاد سده‌های چهارم و پنجم، که اسباب رفع تمنیات آلودهٔ شعرا و دیگر مردم آن زمان بودند، در یک دگرگونی معکوس در دورهٔ بعد نموداری از پاکترین و نابترین تصوّر شعرای عارف از جمالی متصل به نیکی و پاکی ازلی و مطلق الهی شدند، جمالی که شورآفرین و رونق‌بخش حلقهٔ دوستداران حق گردید. البته، مطابق شواهد فراوان، گاهی کودکانی

واقعی و زیباروی نیز به نام «شاهد» در مجالس سماع، خواه به عنوان قوال و خوانندهٔ اشعار عارفانه یا به هر حال حاضر در چنین مجالسی حضور داشتند، اگرچه در متون تصوف شرایطی دقیق و سختگیرانه در باب اینان یا نگرندگان و نگریستن به آنها قایل شده‌اند تا مبادا نیات پاک اهل سماع به کوچکترین اغراض و شوایب بشری بیالاید، و گاه نیز سخنانی در طعن و ذم آنان که شاهد و نظربازی را پوششی بر هوا و هواجس نفسانی خویش کرده‌اند شاهد هستیم، که نمونه‌هایش را در جای خود داده‌ام. اما گذشته از آن، به کارگیری الفاظی چون مغبچه، ترسابچه، کودک و غیره در اشعار و تفوّه شاعر به عشق‌ورزی با جمال آنان با انگیزهٔ جلب ملامت نیز صورت می‌گیرد، زیرا در عرف جامعهٔ اسلامی یکی از شنیع‌ترین فسق و فجورهایی است که ممکن است کسی مرتکب شود یا دعوی ارتکاب آن کند. همچنان که در بحث از ملامت و در بیان تأثیر عظیم آن بر سنت حکمت ذوقی و شعر پارسی خصوصاً غزل از عصر سنایی به بعد تأکید کردم، این‌گونه شعر از تمامی ظرفیتهای ملامت و مایه‌های هنجارشکنی و ستیز با مفاهیم و مصادیق اخلاق متعارف که در آن موجود بود بیشترین بهره را برد، که یکی از طرق این جلب ملامت نیز تصریح به داشتن سر و سِرّ با اندکسالانی از شمار یاد شده بود.

و اما مغبچه با مشابهات مذکور فرق ماهوی ندارد، و هرکدام از اینها بر مبنای معنی و اعتبار لفظیِ خاص خود در شعر به کار گرفته می‌شود، یعنی بستگی به این دارد که مثلاً اعتبار کودک مغ منظور نظر باشد یا بچهٔ ترسا یا طفل ترک، و به همین‌سان جگرگوشه و جز اینها. مغبچه، همچون دیگر بنمایه‌های مغانه، گذشته از معنای قبیح ارتکاب کودکبارگی، به دلیل وجههٔ ناخوب مغان و گبران در جامعهٔ اسلامی، طبعاً بار و جنبهٔ ملامت‌انگیزی شدیدتر یا مضاعفی می‌تواند داشته باشد، که «ترسابچه» هم عاری از آن نیست. در باب کاربرد «مغبچه» در اشعار عرفانی نیز دلایلی می‌توان ذکر کرد، از جمله معصومیت و پاکی بچه، و اگر هم فرضاً معاندان خرده بر مغ بودنش بگیرند ممکن است پاسخ بشنوند: کلُّ مولودٍ یولَدُ علی الفطرة... الحدیث. همچنین صباوت و صباحت طبیعی هر کودک و طراوت و شادابی و لبخندهای دل‌انگیز کودکانه، و محبت‌انگیزی و نظایر اینها. برای مغبچه بر مبنای ظاهر و معنای لفظ می‌توان جایگاهی در مدارج مغان قایل شد: وقتی مطابق سنّت مغانه‌ها مثلاً پیر مغان در برترین جایگاه قرار دارد و صاحب حکم و اختیار تمام است، ساقی مغان در مرتبه‌ای فروتر قرار می‌گیرد، و مغبچه در پایین‌ترین درجه قابل تصوّر خواهد بود،

درست همچنان‌که در میخانه‌ها چنین مدارجی از پیر می‌فروش گرفته تا ساقی کل و ساقیان فروتر تا بچه‌هایی که چونان شاگرد، پادو و غیره، هریک به ایفای نقش خاص خود می‌پردازد. شاید بتوان نقشی چون رساندن پیام پیر مغان به دیگران را هم برای مغبچه قایل شد.

این نگارنده اصولاً از ارائهٔ تفسیر دینی در موارد غیرمربوط به آن ابا دارد و مغبچه را هم نمادی می‌داند که، در عین دارا بودن معنای کلّی پیشگفته، ممکن است هر شاعری تصورات دقیقتری خاص خود از آن داشته باشد. به همین لحاظ و البته به دلیل تأثیرپذیری فراوان شاعران سده‌های اسلامی از قرآن کریم، احتمال می‌دهد که دست‌کم در ذهنیات برخی از شاعران «مغبچه» با تصورات حول «وِلدانٌ مخلّدون» درهم آمیخته باشد و چیزی از شمار مفهوم مجرّد و آرمانی از زیبایی این کودکان جاودانی را اراده کرده باشند، که در دو سوره (واقعه ۱۷ و انسان ۱۹) آمده است. در کریمهٔ واقعه در چند آیهٔ پیاپی، بزمی ایزدی و بهشتی توصیف شده که «السّابقونَ السّابقون» (پیشی‌گیرندگان از پیشی‌گیرندگان) بر تختهای گوهرنشان پشت داده‌اند، در حالی که بر گِرد این پیران (که سبوها و ابریقها و جامهای شراب مَعین یا جاری، شرابی نه دردسرزا و خردزدا، در پیش دارند) کودکانی جاودانه می‌گردند. در آن بزم، گذشته از این کودکان نرینه، حورعین، یعنی زنان سیه‌چشم و درشت‌چشم نیز حضور دارند که مادینه‌اند، و بدین‌سان این هردو مظهر زیبایی در جوار یکدیگر حضور دارند. در تفاسیر نیز به زیباییهای این دو گروه از عوالم فریشتگی اشارت شده، که در محیطی سرشار از نور و لطافت و مستی عارفانه گرد آمده‌اند. در تفسیر ابوالفتوح می‌خوانیم: «می‌گردند بر ایشان غلامانی کودکان به زاد، مخلّد باشند که هرگز بنمیرند و پیر نشوند و از حالت کودکی و برنایی بنگردند [...] حسن بصری گفت: کودکان اهل دنیا باشند، ایشان را طاعتی نبود، که بر آن ثواب گیرند و معصیتی نباشد ایشان را، که بر آن عقاب کنند، پس در بهشتْ خدمت اهل بهشت کنند.» و در ادامه عبارتی آمده که به گمان من در مورد «مغ» و کافر انگاشتن مغان شایان تأمل است: «و در خبر آمده است که اطفال کفّار، خدم اهل بهشت باشند.» (۱۸، ۳۰۲) در ترجمهٔ تفسیر طبری این کودکان چنین توصیف شده‌اند: «پنداری ایشان مروارید‌ند پراگنده.» (۷، ۱۹۶۶) و در کشف‌الاسرار: «بر سر ایشان می‌گردد (به خدمت) غلامان جوانان آراسته، جوانی و جاودانی را آفریده.» (۹، ۴۳۷) در «النوبة‌الثالثة» دیگر به‌راستی داد توصیف زیبایی داده است: «کواعب اَتراب با اباریق و اکواب به خدمت میان بسته، مطربان مليح با اوتار فصيح صف کشيده.» (همان ۴۵۵) آیا شاعران می‌توانسته‌اند از این

سرچشمه‌های زیبایی، نادیده بگذرند؟ بیتی از مولانا، که «ولدان» و «حور» را در کنار هم آورده است، می‌تواند ظن این نگارنده را قوّت بخشد:

زاده از اندیشه‌های خوب تو ولدان و حور
زاده از اندیشه‌های زشت تو دیو کلان
(کلیات ۴، ۱۹۰)

مغبچه از نظر عراقی موجودی است نامرئی که بی او زندگی نتوان کرد، و غم عشق او غمی شاد است، وصفی که بس گویاست:

آن دل که به صد حیله ز خوبان بربودیم — در دست یکی مغبچه دادیم دگر بار
یک‌بار ندیدیم رخش، وز غم عشقش — صد بار بمردیم و بزادیم دگر بار
دیدیم که بی‌عشق رخش زندگیی نیست — بی‌عشق رخش زنده مبادیم دگر بار
غم بر دل ما تاختن آورد ز عشقش — با این همه غم بین که چه شادیم دگر بار
(کلیات ۲۰۶)

این مغبچه ظاهراً همان پسر نامرئی در شعر دیگر عراقی است:

سر به سر از لطف جانی، ای پسر — خوشتر از جان چیست؟ آنی، ای پسر
زان به چشم من درآیی هر زمان — کز صفا آب روانی، ای پسر
از می حسن ارچه سرمستی، مکن — با حریفان سرگرانی، ای پسر...
در دل و چشمم ز حسن و لطف خویش — آشکارا و نهانی، ای پسر...
(همان ۲۰۹)

البته ممکن است گفته شود: این پسر همان جوان صاحب‌جمالی بوده که در میان قلندرانِ سفرکننده به همدان دل عراقی را برده بود، لیکن خصیصهٔ انتزاعی پسر در این شعر می‌تواند ما را به‌نظر نخستین متمایل سازد، زیرا «آشکارا و نهانی» چنین دلالتی دارد.

خواجو، بسی بیش از حافظ «مغبچه» را در اشعارش آورده است. او آن را به عوالم وحدت الهی مرتبط می‌کند:

بنگر که مقیمان سراپردهٔ وحدت — در دیر مغان همسبق مغبچگانند
(دیوان ۲۳۲)

و:

از مغبچگان می‌شنوم نکتهٔ توحید — و ارباب خرد معنی این نکته ندانند
(همان ۲۳۳)

خاکروب در میخانه کنم مژگان را: مژه را خاکروب چیزی کردن، تعبیری است رایج برای مبالغه در تجلیل و تکریم آن؛ خواجو:

شرط فرّاشی درْ دیر مغان دانی چیست؟ — رهِ رندان خرابات به مژگان رُفتن

(همان ۷۴۸)

میخانه: نک. ح ۱۰/۱.

۴. «مه» و «عنبر سارا»: به ترتیب استعاره است از رخساره و زلف سیاه و خوشبو. چوگان از عنبر هم تشبیه خیالی است. (نک. ح ۳۶۸/۶: ...گوی سپهر در خم چوگان زر کشیم.)

عنبر: دربارهٔ اصل و منشاءِ آن سخن به تفاوت گفته‌اند. برخی آن را از کانیها دانسته‌اند: «معدن عنبر هیچ کس را معلوم نیست. لکن بعضی از معتمدان صادق‌القول می‌گویند: غالب ظن آن است که چشمه‌ای است در جزیره‌ای زیر سهیل، میان دریای محیط، مانند مومیایی و نفط و زیبق، که عنبر سیّال از آن چشمه می‌زاید و برهم می‌افسرد [...] و شیخ ابوعلی‌سینا (رح) در کتاب قانون آورده که آن مومی است به حقیقت، و به روزگار خوشبوی شده.» (عرایس‌الجواهر ۲۵۴ ـ ۲۵۵) آنگاه هفت نوع برای آن برمی‌شمارد: شحری، سلاهطی، قاقلی، زنجی، سَمَکی، مند (هفتمی را ذکر نکرده است.) خواجه‌نصیر (بدون ذکری از منشأ): «عنبر انواع است امّا بهترین آن اشهب است، نیک سفید و به وزن سبک. و چون بشکنند میان او سفید باشد. و توبرتو بود، و چربی آن بسیار نبود، و بوی او بر بوی مشک غلبه کند.» (تنسوخ‌نامه ۲۵۲) اما درست آن است که از جانوری است به نام گاو دریایی یا کاشالوت (kāšālot، فرانسه cachalo) که در اقیانوسها زندگی و از نرم‌تنان تغذیه می‌کند، که همین در معدهٔ او بدل به ماده‌ای سیاه‌رنگ و بسیار خوشبو به‌نام عنبر می‌شود. بعضی هم عنبر را نتیجهٔ بیماریی در اندرونهٔ این جانور می‌دانند. (مصاحب) بیت عطار هم گویای تعریف درست آن است:

شنود آن روستایی این سخن، راست — که: عنبر فضلهٔ گاوان دریاست

(اسرارنامه ۱۴۶)

سعدی:

گر بی‌هنر به مال کند فخر بر حکیم — کون خرش شمار، وگر گاو عنبر است

(گلستان ۱۶۴)

سارا: خالص، بی‌غش، عنبر سارا، مشک سارا (معین) صورتی دیگر از «سره»

است. اگرچه این لفظ به این معنی، شایستگی صفت چیزهای دیگر نیز دارد، لیکن ترکیب آن بجز عنبر و مشک و زر نیامده است. (برهان) در برابر آن: عنبر مغشوش (نک. تنسوخ‌نامه ۲۵۲ـ۲۵۳.) فردوسی:

که با زیردستان مدارا کنیم   ز خاک سیه مشک سارا کنیم

(شاهنامه ۷، ۴۰۹)

چوگان: از ریشهٔ «چوب» + «گان» (نسبت)؛ پهلوی côpêqān نیبرگ ۴۵، côpgān هوبشمان ۴۴۹ (معین، حاشیهٔ برهان) معرّب آن: صَولَجان (جوالیقی، المعرّب ۲۱۳) فرنگی: هاکی hocky؛ امروزه انواع هاکی روی چمن و یخ معمول است، اما اصل و خاستگاه آن، چه با اسب و چه بدون آن، ایران است. هردو نوع یاد شده در شاهنامه پیشینه دارد. نوع با اسب: بهترین و مفصلترین مورد آن در «داستان سیاوش» است، در هنگامی که شهزادهٔ ایرانی به تازگی به توران پناه برده است. گروه ایرانی به سرکردگی سیاوش و گروه تورانی در حضور افراسیاب چوگان می‌زنند. سیاوش با هوشیاری سرشتی وقتی می‌بیند ایرانیان غلبهٔ کامل یافته‌اند از بیم کینهٔ تورانیان به یارانش فرمان آهستگی می‌دهد. (نک. شاهنامه ۳، ۸۵ـ۸۸.) یک‌بار هم او چنان چوگان می‌زند که: ز چوگان او گوی شد ناپدید (همان ۱۲۰) امّا نوع بدون اسب: در داستان مشهور اردشیر و همسر او و وزیر خردمند و وفادار وی است. وزیر، آنگاه که بر شاه فاش می‌کند که همسر او را نکشته و او صاحب پسری شاپور نام است، برای آن‌که اردشیر پسر خود را بازشناسد، بازی چوگانی میان یکصد کودک، از جمله شاپور، برپا می‌سازد. شاپور گوی را که به نزدیک شاه افتاده و دیگر کودکان جرأت آوردن آن را نداشته‌اند به گستاخی برمی‌دارد، و بدین‌سان اردشیر فرزند خود را بازمی‌شناسد. (نک. ۷، ۱۶۱ـ۱۶۲.) این ورزش اصیل ایرانی یکی از ابواب تربیت شاهان و شهزادگان در پیش و پس از اسلام بوده است. در دورهٔ اسلامی، ادارهٔ آن بر عهدهٔ یکی از رجال دارای تخصص در آن بوده است. محمود به هنگام سپردن وزارت به میمندی، همه چیز را در دست او می‌نهد بجز «نشاط و شراب و چوگان و هنگ.» (اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۲۸ـ۲۹)

شاعر در این بیت استعارهٔ کنایی به کار برده، بدین‌سان که چهره را به دلیل گِردی به گوی تشبیه کرده و سرگردانی را که از لوازم آن است آورده است. هر چیز گردی مثل ماه، خورشید و فلک می‌تواند سرگردان (و در ابیاتی دیگر: بی‌دست و پا یا بی‌سر و پا) باشد؛ مولانا:

در نگر در آسمان، وین چرخ سرگردان ببین
حال سرگردان این بی‌پا و بی‌سر یاد کن
(کلیات ۴، ۱۹۵)

عطار:

بی‌سر و پای از آنم که دلم گوی‌صفت / در خَم زلف چو چوگان تو سرگردان شد
(دیوان، طبع تفضّلی ۲۰۳)

عراقی:

مشو چون گوی سرگردان، فگن خود را درین میدان
رساند خود ترا چوگان به جولانگاه سلطانی
(کلیات ۹۸)

و بسیاری دیگر از شعرا چون سعدی (غ ۲۲)، سیف فرغانی (دیوان ۲، ۱۹۵ غ ۱۸۶)، ابن‌یمین (دیوان ۲۶۹ غ ۲۱۹) و جز اینها چنین مضمونی را دارند، و برخی به‌طور مکرر. خود حافظ نیز، همچون: ۱۲/۱۱ و ۳۲۶/۱.

مضطرب‌حال: مضطرب در اینجا یعنی پریشان و پراگنده. «اصول شرع مضطرب شود.» (هجویری، کشف ۳۵۰)

۵. دُردکش: = لای‌خوار؛ دُرد نوشیدن به دو دلیل است، که گاهی این و گاه آن در شعر اعتبار می‌شود: یکی تهیدستی و عدم امکان پرداخت هزینهٔ بادهٔ صافی، و دیگر ظرفیت بسیار در باده‌نوشی، بدین‌سان که بادهٔ صافی، برخی شرابخواران را ارضا نمی‌کند و لاجرم دُرد یا لای شراب را، که دارای نشئهٔ سنگین‌تر و پایدارتر است، می‌نوشند. بنا بر این، گاهی تهیدستان و پاکباختگان یا فقرای معنوی را با این نماد اراده می‌کنند، و گاه مستان خراب و بی‌خویش یا آنان را که در عوالم مستی به سیم آخر زده‌اند، و در هر حال کسانی که در برترین جایگاه عشق، مستی، شیدایی و بی‌پروایی قرار دارند. عطار هشدار می‌دهد که دُردکش و دردکشی را آسان نپنداریم چون در هزار سال یک بار ممکن است دردکش راستین ظهور کند، و این‌که دردکشان (از فرط حیرت در برابر محبوب) از دو جهان کور و لال‌اند:

هرکه در این جایگاه دُردکش افتاد / کور شود، از دو کون لال نماید
دَیر، که دولتسرای عالم عشق است / دردکشی در هزار سال نماید
(دیوان ۲۸۹ ـ ۲۹۰)

خندیدن بر دردکشان: به‌نظر اینجانب، در صورتی که نظری به قرآن کریم در میان

بوده باشد، دو احتمال هست: نخست دو آیهٔ زیر: اِنَّ ٱلّذینَ اَجْرَموا کانوا مِنَ ٱلذینَ آمَنوا یَضْحَکونَ [...] فَالیومَ ٱلّذینَ آمنوا مِنَ الکُفّارِ یَضحَکونَ (مطفّفین ۲۹ و ۳۴) (بی‌گمان بزهکاران بر ایمان‌آورندگان می‌خندیدند [...] اما امروز [قیامت] این مؤمنان‌اند که بر کافران خنده می‌زنند.) البته ایمان‌آورندگان را چنانچه از دید عارفان بنگریم مصداق دردکشان را می‌توانند پیدا کنند. احتمال دوم: از آنجا که بیت حاضر، مطابق اغلب نسخ خطی، بلافاصله به بیت بعدی (یار مردان خدا...) می‌پیوندد، این هردو را می‌توان به خنده و تمسخر قوم نوح بر او مرتبط دانست: وَ یَصْنَعُ الفُلْکَ وَ کُلَّما مَرَّ علیهِ مَلأٌ مِنْ قَومِهِ سَخِروا مِنهُ قالَ اِنْ تَسْخَروا مِنّا فَاِنّا نَسْخَرُ مِنکُمْ کَما تَسْخَرونَ (هود ۳۸) (و کشتی را می‌ساخت و هر بار که سرکردگانی از قومش بر او می‌گذشتند، او را به ریشخند می‌گرفتند؛ [نوح] می‌گفت: اگر ما را ریشخند کنید، ما نیز شما را آنچنان ریشخند خواهیم کرد.) یکی از چیزهایی که این احتمال را تقویت می‌کند این است که در آیه، تهدید متقابل نوح آمده، که در بیت خواجه هم به وجهی در «ترسم...» وجود دارد. دیگر این‌که می‌گوید «یار مردان خدا باش که...» و در قرآن هم اندکی پیش در آیهٔ ۳۰ سخن از یاری کردن مردان خداست: وَ یا قَومِ مَنْ یَنْصُرُنی مِنَ اللهِ اِن طَرَدْتُهُمْ (ای قوم من، اگر من آنان [مومنان] را برانم، چه کسی مرا در برابر خدا یاری خواهد داد؟) اکنون می‌خواهم حدسی دیگر بزنم: آیا این‌که خواجه می‌گوید: در کشتی نوح خاکی است که طوفان را نیز به چیزی نمی‌خرد، متأثر از همان موضع و تحقیر قوم نوح در حق او و این‌که او را از اراذل می‌خواندند (با توجه به «خاک») نیست؟: ما نَریٰکَ اِلّا بشراً مِثلَنا و ما نَریٰکَ ٱتَّبَعَکَ اِلّا الذینَ هُمْ اراذِلُنا (آ ۲۷) (تو را جز بشری چون خویش نمی‌بینیم، و نمی‌بینیم آنان را که از تو پیروی کردند، جز فرومایگان.) این مورد می‌تواند یکی از تأثیرپذیریهای ساختاری اندیشه و شعر حافظ از قسمتی از یک سوره (و نه تنها تأثیرگیریهای موضعی از یک آیه) باشد که من در این دفتر نمونه‌هایی متعدد را از آنها به دست داده‌ام. آیا به راستی از کسی همچون حافظ، این‌گونه تأثّرات از ساختار سوره‌ای بعید است؟

خرابات: دربارهٔ اصل و اشتقاق واژه، حدسهای مختلف زده‌اند. بهار، بهمنیار و همایی احتمال دادند که اصل آن «خورآباد» یعنی محل ستایش خورشید و بازماندهٔ عقاید زردشتیان و مهریان بوده باشد. فروزانفر آن را گمان محض دانست. اما احمدعلی رجایی، گمان نخستین را پی گرفت و با قیاس واژه با خراسان، آخُر و

خُرشید، آن را بازماندهٔ «خورآباد» خواند. (فرهنگ اشعار حافظ ۱۸۶ ـ ۱۹۶) مجتبی مینوی در مقاله‌ای تند و طنزآمیز بر این گمان‌پردازی تاخت: «آقاجان! اول باید تحقیقات مفصلی را که دربارهٔ مهرپرستی شده است (شاید متجاوز از دویست کتاب و مقاله) خواند. در طول تاریخ دید که آیا مهرپرستی را هرگز به زبان فارسی «خُرپرستی» می‌گفته‌اند یا نه؟ دید که آیا «آباد» در هیچ جا به معنی معبد و پرستشگاه به کار رفته است، آیا هرگز در معابد مهرپرستان فاحشه‌بازی و قماربازی و شرابخواری مرسوم بوده است، و آیا هرگز گفته شده است که فلان پرستشگاه مهر «خُرآباد» نام داشته، سپس حدس زد که خرابات همان خُرآباد است.» («دانش‌اندوزی یا خیالپردازی»، یغما، س ۱۵، ص ۲۹۶.) نظر عالمانهٔ مینوی موافق فروزانفر است؛ نیز قزوینی، که همان «خرابات» را به معنای فاحشه‌خانه و میخانه دانسته است. (یادداشتها ۴، ۱۹۴) خرابات ظاهراً با این هیأت جمع، مجموعه‌ای بوده است از اماکن شرب خمر، بیت‌اللطف‌ها یا محلّه‌های بدنام و خانه‌های فواحش، اماکن لولیان و امثال اینها. وقتی قوم اویرات از اجرای فرمان اوکتای قاآن مبنی بر تسلیم دخترانشان خودداری کردند دستور داد دختران بالای هفت سال را گِرد کنند «بعضی را به هر کس از ملازمان درگاه و چندی را به خرابات و رسول‌خانه فرستادند.» (جامع‌التواریخ ۱، ۵۰۲؛ رسول‌خانه؟ چاپارخانه؟) «تیمور خرابات و مصطبه از جمیع ممالکی که در تحت تصرف نُوّاب کامیاب درآمد برانداخت، با وجود آن‌که هر روز مبلغ چند تومان از سوق‌السلطان بغداد و همانحه [کذا ـ م] تبریز و کوی دراز سلطانیه و بیت‌اللطف شیراز و کوی بانان [کذا ـ م] کرمان و خرابات خوارزم حاصل بود.» (منتخب‌التواریخ معینی ۲۸۰) دربارهٔ خرابات پژوهشهایی سودمند هست. (از جمله، نک. زرین‌کوب، نه شرقی نه غربی، انسانی ۱۹۱ ـ ۱۹۵؛ دستغیب، حافظ‌شناخت ۳۶۹ ـ ۳۷۶؛ خرّمشاهی، حافظ‌نامه ۱۵۱ ـ ۱۵۵؛ ذوالنور، در جستجوی حافظ ۱، ۲۷.)

و اما «خرابات» در مفهوم خاص صوفیانه، معلوم نیست از چه وقت و از سوی چه کس به کار رفته است. رجایی می‌گوید که با وجود تفحّص و استقصای بسیار در منابع موجود فارسی، عربی و لاتین، هنوز مجهولات بسیار برایشان باقی است. (پیشین ۲۰) خرابات، آن‌گونه که در اشعار عارفانه آمده، برخلاف معنای حقیقی و اولیهٔ آن، از اعیان نیست بلکه از معانی و مجرّدات است، به همان‌گونه که در تمامی واژه‌های مربوط به باده و ظروف و متعلقات آن می‌بینیم. در فرایند نمادسازی (symbolization)

چنین تبدیلی روی داده است؛ شیخ شبستر:

خرابات از جهان بی‌مثالیست　　　مقام عاشقان لاابالیست

خرابات آشیان مرغ جان است　　　خرابات آستان لامکان است

در تمامی تعاریف صوفیانه از خرابات، یک عبارت مشترک هست و آن «نفی یا تخریب صفات بشری» است. محمد غزالی آن را به همین سان تعریف، و نیز آن را «اصول دین» معرفی می‌کند:

«هرکو به خرابات نشد بی‌دین است　　　زیرا که خرابات اصول دین است

ایشان از این خرابات، خرابی صفات بشریت فهم کنند، که اصول دین آن است که این صفات که آبادان است خراب شود تا آن‌که ناپیداست در گوهر آدمی پیدا آید و آبادان شود. [...] گروهی از ابلهان و گروهی از مبتدعان بدیشان تشنیع همی زنند که: ایشان حدیث صنم و زلف و خال و مستی و خرابات می‌گویند و می‌شنوند و این حرام باشد. و می‌پندارند که این خود حجّتی عظیم است که بگفتند و طعنی منکَر است که بکردند، که از حال ایشان خبر ندارند.» (کیمیا ۱، ۴۸۵) باخرزی «خرابات» و «مصطبه» را با هم می‌آورد: «خرابات و مصطبه: عبارت و کنایت است از خرابی و تغییر رسوم و عادات طبیعت و ناموس و خویشتن‌نمایی و خودبینی و ظاهرآرایی و تبدیل اخلاق بشریت به اخلاق اهل مودّت و محبت و خرابی حواس به طریق حبس و قید و منع او از عمل خویش.» (فصوص‌الآداب ۲۵۰)

خرابات به این مفهوم، اگرچه پیش از سنایی گهگاه در متون ادب و تصوف آمده، اما او نخستین شاعری است که در توسعهٔ تداول و تعمیق مفهوم آن کوشیده است. او حتی خراباتی شدن را علت خلقت انسان می‌داند:

می‌پرستی پیشه گیر اندر خرابات و قمار

کمزن و قلّاش و مست و رند و دردی‌خوار باش

(دیوان ۳۱۱)

می ندانی کادم از کتم عدم سوی وجود　　　از برای مهرورزان خرابات آمده؟

(همان ۱۰۱۰)

پس از او حتی شاعران مدّاح و غیرصوفی نیز خود را اهل خرابات خواندند؛ انوری:

گرم یار خراباتی به کیش خویش بفریبد　　　به زنّارش، که در ساعت چو او زنار دربندم

(دیوان ۲، ۸۷۴)

خاقانی:

هر نیمشب ز کوی خرابات بر درِ او [کذا ـم]

نعره‌زنان برآیم، یعنی که مست اویم

(دیوان ۶۳۳)

پیر نشاپور می‌گوید: خرابات در ورای دو جهان است و جهان در برابر آن خواب و خیالی بیش نیست:

خراباتیست بیرون از دو عالم　　دو عالم در بر آن همچو خواب است

(دیوان ۱۲۰)

گم شدن و بیخودیست راه خرابات　　توشهٔ این راه جز فنا نتوان کرد

(همان ۲۰۵)

بوی دُرد خرابات، حتی فلک را به تکان و تپش می‌اندازد:

ببین کز بوی آن درد خرابات　　فلک را روز و شب چندین شتاب است

(۱۲۱)

مولانا نیز آن را بیرون از شش جهت می‌داند:

چه دانی تو خراباتی که هست از شش جهت بیرون؟

خرابات قدیم است آن و تو نو آمده اکنون

(کلیات ۴، ۱۴۱)

و خود را «جان خرابات» می‌خواند:

خواهی که مرا بینی، ای بستهٔ نقش تن؟　　جان را نتوان دیدن، من جان خراباتم

(۳، ۲۱۰)

وقتی می‌گوید «خرابات من» پیداست عالمی است در درون وجود او:

بانگ برآمد ز خرابات من　　یار درآمد به مراعات من

(۴، ۲۹۴)

خرابات در ترکیبات متعدد قرار می‌گیرد، مثل «خرابات حقیقت»؛ هم مولانا:

در خرابات حقیقت، پیش مستان خراب　　در چنان صافی نبینی دُرد و خَس و آنساب کو؟

(۵، ۵۸)

خرابات فنا، خواجو:

عالِمی گر در خرابات فنا ساغر کشد　　پیش ما فاضلتر از صدساله زهد جاهلی

(دیوان ۷۷۴)

خواجو از «شاگرد خرابات» هم یاد می‌کند؛ آیا چیزی چون مغبچه است؟:

دیشب خبرم نیست که شاگرد خرابات چون از درِ میخانه به در برد بـه دوشـم
(همان ۷۲۴)

در اغلب شواهد یاد شده دیدیم که «خرابات» یا به صورت مفهومی مجرّد تعریف شده و یا در ترکیب با واژه‌ای مُشعر بر معانی مجرّد به کار رفته، اما شایان توجه است که حافظ معمولاً از پیوند دادن آن با مجرّدات به شیوهٔ متصوفه پرهیز دارد، و در این خصوص نیز مطابق هنجارهای سمبولیسم عمل می‌کند و استنباط مفهوم این نماد را نیز همچون اکثریت نمادهای دیگر به خوانـنده وامـی‌گذارد. بـرای نـمونه، او حـتی یک‌بار آن را با واژه‌هایی چون حقیقت، وحدت، فنا، نفی صفت و غیره همراه نکرده است. این خود یکی از نشانه‌های بلوغ نـمادگرایـی در شـعر اوست، کـه در جـلد ۱ درباره‌اش سخن گفتم. (نک. زیر عنوان «گوی بیان توان زد».)

۶. مَثَلُ اهلِ بَیتی مَثَلُ سَفینةِ نوحٍ، مَنْ رَکِبَها نَجا وَ مَنْ تَـخَلَّفَ عَـنها غَـرِقَ. (نک. فروزانفر، احادیث مثنوی ۱۱۱.) وقعةً طوفان و نجات نوح در آیات متعدد ذکـر شـده است، همچون: فَأَنْجَیْناهُ وَ مَنْ مَعَهُ فی الفُلکِ المَشْحونِ (شعراء ۱۱۹؛ مفصلتر از همه: هود ۲۵ به بعد؛ نیز حدید ۲۵، حاقّة ۱۱ و غیره) کشتی نوح و چگونگی آن: «سـیصد ارش طول آن بود و پنجاه ارش عرض آن، به سه پـوشش [= آشکـوب ـ م]، زیـرینْ وحوش و سِباع را، و پوشش میانه بهایم را و طیور را، و پوشش زَبَرْ آدمیان را. و هرکه بر وی بگذشتندی خندستانی [= تمسخر ـ م] می‌کردندی که: این پیر خَرِف همی آب را پالان [= پالاون، دیگ‌پالان، صافی و آبکش ـ م] می‌سازد، ما چندانی آب نمی‌یابیم که بخوریم.» (قصص قرآن مجید، برگرفته از تفسیر سورآبادی ۱۲۹) در بـرخـی روایـات منقول در بعضی تفاسیر و یا قصص قرآنی آمده است که خداوند به نـوح فـرمود تـا استخوانهای حضرت آدم و حوا را در کشتی نهد: «... برو و آن استخوانهای آدم و حوّا بردار از کوه سرندیب و با خویشتن در کشتی نـه تـا ایـن عـذاب بگـذرد. و نـوح آن استخوانها هردو برداشت [...] پس آنگه نوح آن را برداشت و به بیت‌المـقدّس بـرد و آنجا دفن کرد.» (ترجمهٔ تفسیر طبری ۲، ۳۹۹ـ ۴۰۰) «به وقت طوفان، نوح او [آدم ـ م] را در کشتی نهاد...» (قصص قرآن، پیشین ۷۵) آن «خاکی که...» را در بیت، اغلب راجع به جسد حضرت آدم دانسته‌اند. (از جمله: پرتو علوی، عقاید و افکار خواجه ۴۹؛ محمد لاریجانی، داستان پیامبران ۶۶؛ ذوالنور هردو احتمال: آدم و خـود نـوح، در جستجوی حافظ ۱، ۲۸) اما زریاب‌خویی، مراد را خود نوح مـی‌دانـد، و مـی‌گوید: اگـر مـراد از «خاک» آدم باشد، این تعلیل و سبب‌سازی حافظ چگونه معنی می‌شود و چه تناسبی

میان خاک آدم و مردان خدا هست؟ در هر حال، مراد این است که خاک ضعیف (انسان به علاقهٔ ما کان) بر اثر یاری مردان حق به چنان عظمتی دست می‌یابد که طوفانها در برابر چنین خاکی کوچک خواهد شد و گَردی بر دامانشان نخواهد نشاند. (آئینهٔ جام ۱۵۶) به‌نظر این نگارنده همین درست است، و نه توسل به روایتی شاذّ از آن دست. بیت دیگر خود خواجه می‌تواند بیانگر صحت خود نوح باشد:... چون ترا نوح است کشتیبان، ز طوفان غم مخور.

۷. خوابگه، آخر نه که مشتی؟ خوابگهِ آخرْ مشتی؟: اوّلی ضبط خانلری است، که سکته‌ای هم ندارد، و دومی ترجیح قزوینی، که دارای سکته است. به گمانم ضبط قزوینی موجه‌تر است و از نظر معنایی هم هیچ‌گونه گیر و گرهی پدید نمی‌آورد. اما در خانلری، این «نه که» چه می‌کند؟ و چه معنایی دارد؟ چون مثلاً نه افادهٔ «نه بجز» می‌کند و نه ارادهٔ «نه این که» از آن با روال بیت می‌خواند، مگر این‌که دو لخت را جدا و اوّلی را هم سؤالی بخوانیم: هرکرا خوابگه، آخر نه که مشتی خاک است؟ شاید آنان که چنین تغییری داده‌اند بیشتر در فکر رفع سکته بوده‌اند، و نه معنی و روال جمله. ضبط نیساری متفاوت با هر دو است: هر که را خوابگهْ آخر به دو مشتی خاک (دفتر دگرسانیها ۱، ۱۲۱)

اَیوان، اِیوان: (به فتح یا کسر اول) صُفّه و طاق عموماً و عمارتی را گویند که شکل آن محرابی و هلالی باشد خصوصاً. (آنندراج) نشستنگاه بلند که بر آن سقف باشد در کوشک و دالان بزرگ. (غیاث) خانهٔ پیش‌گشاده، درگاه، طاق و نشستنگاه بزرگان (صحاح‌الفرس) رواق (تحفةالاحباب) (دهخدا) همریشه با «آپادانا» appadana، پارتی appadan، تُرفانی āiwan، ایرانی باستان adi-vāhana، که adi پیشوند است و دومی به معنای آمدن. (برای اطلاع بیشتر، نک. حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «ایوان».)

بیت از مضامینی است که تاریخی به اندازهٔ عمر بشر دارد. از نظر تصویر، بالا رفتن کاخ و رفتن به زیر خاک، اشتراک دارد با این بیت رودکی و نظایر بی‌شمار آن:

زیر خاک اندرون شدند آنان   که همه کوشکها برآوردند

(آثار منظوم ۴۶۲)

۸. سیه کاسه: «سیاه» کاربردی مجازی است به معنای شوم و نحس، همچنان که در نظایر متعدد آن چون سیاه بهار، سیه‌پستان (زنی که هر طفلی را که شیر دهد می‌میرد)، سیاه خانه (خانهٔ نحس) سق‌سیاه (عامیانه به جای سقف دهان یا کام، به معنای کسی که

هر پیشگویی بد و نحسی که بکند تحقق خواهد یافت.) سیاه: [...] و به معنی نحس و شوم و وارون و وارونه هم گفته‌اند. (برهان) انوری:

در جنب کفت سیاه کاسه‌ست　　حاشا فلک کبود جامه

(دیوان ۲، ۷۲۰)

خاقانی:

دهر سپیددست، سیه کاسه‌ایست صعب

منگر به خوش‌زبانی این ترش میزبان

(دیوان ۳۰۹)

از ساغر سپهر تهی‌کیسه مَی مخور　　وز سفرهٔ جهان سیه‌کاسه نان مخواه

(همان ۳۷۶)

۹. مصر: «ناحیه‌ای است مشهوره، زمین آن چهل‌روزه راه است از هر طرف. طول آن از عریش است تا اسوان و عرض آن از برقه است تا ایله، به نام مصر بن مصرایم بن حام بن نوح (ع) موسوم گشته، و آن سرزمینْ بهترِ زمینهاست از روی خاک و دورترِ آن از خرابی، و همیشه با خیر و برکت است [...] و از عجایب آنجاست که چون در آنجا باران نبارد کشت آن بالیده‌تر شود [...] و از عجایب مصر است زیاده شدن آب نیل وقتی که آبهای هرجا کم شود [...] و تخم کمی اندازند و حاصل بسیار آرد [...] و از عجایب مصر دو بناست محاذی فُسطاط که آن را هَرَمان [= اهرام ـ م] گویند.» نویسنده آنگاه به شرح چگونگی و عظمت و ابعاد اهرام می‌پردازد و از دیگر عجایب آن همچون مجسّمهٔ ابوالهول و غیره نیز یاد می‌کند. (زکریای قزوینی، ترجمهٔ آثارالبلاد و اخبارالعباد ۱، ۳۴۵ ـ ۳۵۶، به تلخیص)

بیت پیداست به ماجرای حضرت یوسف و به زندان و آنگاه عزیز شدن در مصر مربوط است، اما قاسم غنی برداشتی کنایی و تاریخی از آن می‌کند. او نخست ترّهٔ محمد دارابی را در لطیفهٔ غیبی (که «مصر، که عبارت از عالم تجرید است که جبروت و ملکوت و لاهوت باشد... الخ») به درستی رد می‌کند اما بیت را تأویل به قضایای زندانی شدن تورانشاه به خیانت و بدخواهی دشمن او، امیر حسن بن امیر محمود سید معین‌الدین اشرف یزدی، و آنگاه آشکار شدن امر، کشته شدن حسن به امر شاه شجاع و خلاصی تورانشاه و وزارت دوبارهٔ او می‌کند. (تاریخ عصر حافظ، مقدمه، کو) این نگارنده، در جلد ۱ طی بحثی به تاریخگراییِ گاه درست و گاهی هم افراطیِ غنی و تاریخگرایان پیرو او پرداخت. (نک. ۴۰۹ ـ ۴۱۷.) آیا به راستی این از مصادیق افراط

غنی در مرتبط ساختن بسیاری از مضامین شاعرانهٔ خواجه به رویدادهای عصر نیست؟ آن هم در حالی که نظیر همین مضمون و تلمیح به ماجرای یوسف و زندان، نمونه‌های فراوان قبل از حافظ داشته و او نیز آن را بازگفته است؛ مثلاً عطار:

الا ای یوسف قدسی، برآ از چاه ظلمانی   به مصر عالم جان شو، که مرد عالم جانی

(دیوان ۷۵)

که همام هم آن را بدین‌گونه گفته است:

الا ای ماه کنعانی، برآ از چاه ظلمانی   به مصر عالم جان شو، نشین آنجا به سلطانی

(دیوان ۱۵۷)

آیا در این موارد هم باید به دنبال کسی چون تورانشاه بگردیم؟ نمی‌دانم چرا، به‌ویژه در یک شعر بهاریه از این دست، که آمیزه‌ای از تغزل و حکمت و انتقاد (مثل بسیاری دیگر از اشعار او) است، لزوماً باید مصرّانه در پی اشارات به تاریخ واقعی بود؟ این در حالی است که حافظ‌پژوهان غالباً قول غنی را پذیرفته و بازگو کرده‌اند، همچون پژمان، زرین‌کوب، ذوالنور، اهور و عبدالعلی دستغیب. البته حسینعلی هروی قدری با احتیاط و به‌طور کلی سخن گفته است: «اشاره به ممدوحی است که در شرف رهایی از بند و زندان و رسیدن به مقامی والاست.» (شرح غزلهای حافظ ۱، ۵۱)

۱۰. قرآن، دام تزویر: غنی به دنبال نظر یاد شده می‌گوید: مخاطب می‌تواند همان رکن‌الدین حسن یزدی، خصم خائن تورانشاه باشد. ذوالنور هم همین قول را به نقل از تاریخ عصر حافظ (ص ۲۷۶) نقل می‌کند. (در جستجوی حافظ ۱، ۲۸) اما هیچ‌یک توضیح بایسته را نمی‌دهد که این شخص چگونه قرآن را دام تزویر کرده و اساساً ارتباط قضیه با قرآن چیست؟ من گمان می‌کنم این تعریض، مخاطب عام دارد، یعنی همهٔ سوداندیشان از کلام‌الله در راه اغراض دنیوی، از جمله: قاریان کاسب، زاهدانی که مغز قرآن را گذاشته و پوست آن برداشته‌اند، و سرانجام قدرت‌طلبانی زاهدنما چون امیر مبارز، که می‌دانیم گاه به هنگام قرائت قرآن، خونسردانه به کشتن کسی اشارت می‌کرده است. (نیز نک. ح ۱۸۸/۱۱.) سلطان ولد: «این حافظان و عالمان که مقصودشان از تحصیل دنیا اسباب و جاه و منصب دنیاست حامل کلیچه و حلوااند، لیکن غذای جهان را برای دیگران می‌کشند. پس ایشان علم و قرآن به ابتدا و انتها برای دنیا می‌خواهند و می‌ورزند [...] این جماعت، تسبیح و قرآن را و کلمات حکمت را جهت نان برمی‌دارند، نه جهت جان.» (معارف ۳۱۲)

۱ دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما
چیست، یاران طریقت، بعد ازین تدبیر ما؟

۲ در خرابات مغان، ما نیز هم‌منزل شویم
کاین چنین رفته‌ست در عهد ازل تقدیر ما

۳ ما مریدان، روی سوی کعبه چون آریم، چون
روی سوی خانهٔ خمّار دارد پیر ما؟

۴ با دل سنگینت آیا هیچ درگیرد شبی
آه آتش‌بار و سوز نالهٔ شبگیر ما؟

۵ عقل اگر داند که دل در بند زلفش چون خوش است
عاقلان دیوانه گردند از پیِ زنجیر ما

۶ باد بر زلف تو آمد، شد جهان بر من سیاه
نیست از سودای زلفت بیش ازین توفیر ما

۷ مرغ دل را صید جمعیّت به دام افتاده بود
زلف بگشادی، ز شست ما بشد نخجیر ما

۸ روی خوبت آیتی از لطف بر ما کشف کرد
زان سبب جز لطف و خوبی نیست در تفسیر ما

۹ تیر آه ما ز گردون بگذرد، حافظ، خموش!
رحم کن بر جان خود، پرهیز کن از تیر ما

۱. محمدامین ریاحی این غزل را از حافظ نمی‌داند. (نک. گلگشت در شعر و اندیشهٔ حافظ ۴۳۴.)

به این ابیات، برگرفته از غزلی همروال از خواجو، بنگرید و با ابیات مشابه حافظ بسنجید؛ هردو روایتگر داستانی واحدند:

خرقه رهن خانهٔ خمّار دارد پیر ما
ای همه رندان مرید پیر ساغرگیر ما

گر شدیم از باده بدنام جهان، تدبیر چیست؟
همچنین رفته‌ست در عهد ازل تقدیر ما...

تا دل دیوانه در زنجیر زلفت بسته‌ایم
ای بسا عاقل که شد دیوانهٔ زنجیر ما

از خدنگ آه عالمسوز ما غافل مشو   کز کمان نرم، زخمش سخت باشد تیر ما...

(دیوان ۳۷۳_۳۷۴غ ۴)

حافظ در این الگوبرداری آشکار، در برابر هریک از این ابیات، بیتی شبیه به آن گفته است. شارحان و تحلیلگران معمولاً ابیات آغازین غزل خواجه را به ماجرای شیخ صنعان در منطق‌الطیر عطار ارتباط داده‌اند، از جمله: خانلری، دیوان حافظ ۲، ۱۲۰۱؛ منوچهر مرتضوی، مکتب حافظ ۳۱۱_۳۱۲؛ ذوالنور، در جستجوی حافظ ۱، ۲۹_۳۰؛ خرّمشاهی، حافظنامه ۳۸۵؛ هروی، شرح غزلهای حافظ ۱، ۵۳ و جز ایشان. اینان جملگی همان ارتباط شعر حافظ را با داستان عطار، که ظاهراً سودی برای نخستین بار به آن قایل شد، پذیرفته‌اند. اما نصرالله پورجوادی نظری متفاوت دارد. او ابتدا احتمال داد که عطار داستان مذکور را از کتابی به نام تحفةالملوک اخذ کرده باشد، که آن را به محمد غزالی منسوب داشته‌اند، لیکن از او نیست. (نک. دو مجدِّد ۳۲۷_۳۴۴، که متن کامل و تصحیح شدهٔ تحفةالملوک را هم پس از آن آورده است. و اما داستانی که پورجوادی احتمال داده عطار از آن در «شیخ صنعان» بهره گرفته باشد، در همان‌جا و از مردی است به‌نام عبدالرزاق صنعانی، که بس کوتاه است ولی عناصر اصلی داستان شیخ صنعان را در بر دارد. نک. همان ۴۰۵_۴۰۷.) پورجوادی همچنین در مقاله‌ای به ردّ این مطلب که این غزل حافظ اشاره به داستان «شیخ صنعان» دارد پرداخته و گفته که قایلان به این موضوع با قیاس قضیه با بیت دیگر حافظ دربارهٔ شیخ صنعان (۷۹/۶) چنان ارتباطی را تأیید کرده‌اند، بدون این‌که پیگیری و ریشه‌یابی درستی در این باره بکنند. نویسنده چنین استدلال می‌کند که در شعر حافظ، رفتن پیر از مسجد به میخانه جنبهٔ رمزی دارد و به معنای رفتن از یک مقام عرفانی به مقامی دیگر است، در حالی که این موضوع در «شیخ صنعان» امری رمزی نیست بلکه خلاف شرع و ناپسند معرفی شده، کما این‌که شیخ پس از آن از این کار توبه می‌کند. پورجوادی آنگاه نظری متفاوت ابراز می‌دارد و با نقل غزلی از عطار در شرح ماجرای حلاج و تحلیل ابیات آن نتیجه می‌گیرد که: غزل حاضر به همین غزل عطار مرتبط است و به وقایع و سوانح حلّاج اشاره دارد، و نه شیخ صنعان، و عطار در آن رفتن حلاج به میخانه و خانهٔ خمّار را به صورت رمز بیان داشته است. غزل مذکور (که عطار در آن به تصریح نام حلاج را ذکر کرده) و برخی ابیات آن این است:

پیر ما وقت سحر بیدار شد   از درِ مسجد برِ خمّار شد

از میان حلقهٔ مردان دین   در میان حلقهٔ زنّار شد

کوزهٔ دُردی به یک دم برکشید　　نعره‌ای دربست و دردی‌خوار شد...
غلغله در اهل اسلام اوفتاد　　کای عجب پیری که از کفّار شد

خلق او را کشتنی می‌خوانند؛ او در برابر از آنان می‌خواهد که زودتر به قتل وی برخیزند:

این بگفت و آتشین آهی بزد　　آنگهی بر نردبان دار شد
پیر در معراج خود چون جان بداد　　در حقیقت محرم اسرار شد...
قصهٔ آن پیر حلّاج، این زمان　　انشراح سینهٔ ابرار شد
در درون سینه و صحرای دل　　قصهٔ او رهبر عطار شد

(دیوان ۲۲۸ غ ۲۳۳)

(پورجوادی، «سابقهٔ "پیر ما" در غزلی از حافظ»، جاویدان خرد، ش سوم، تابستان ۱۳۸۸، ص ۵۱ـ۶۵.)

به گمان من تحلیلها و استدلالهای ایشان پذیرفتنی می‌نماید، اگرچه مایلم تا بازخورد نظریات صاحبنظران را نیز دربارهٔ این نظریه ببینم. اما دربارهٔ این‌که می‌گویند رفتن شیخ صنعان به خانهٔ خمّار جنبهٔ رمزی ندارد تردید دارم، زیرا این جنبه از داستان شیخ تا مقطع توبهٔ او از باده خوردن و دست بازداشتن از دختر ترسا جنبهٔ رمزی و نمادین دارد و توبهٔ او امری ثانوی و مغایر با یک طرح و علیتِ سنجیدهٔ داستانی است. توضیح این‌که «شیخ صنعان» دارای دو بخشِ آشکارا مجزّا از یکدیگر است: بخش نخست به قصد رمز و نماد پرداخته شده و ایدهٔ تبعیت و سرسپردگی کامل عاشق از حکم معشوق و بیرون آمدن از مرتبهٔ زهد و مصلحت و عافیت‌طلبیِ مندرج در آن را در هستهٔ مرکزی قصه دنبال می‌کند. اما بخش بعدی و توبه و بازآمدن پیر به صلاح پیشین، چیزی است که به‌نظر می‌رسد با سوارکردنی ناشیانه و برخلاف هنجارهای درست و سنجیدهٔ داستانپردازی و بافت علّیِ ماجرا بر آن صورت گرفته، چنان‌که داستانی رمزی و دل‌انگیز را تا سطح دستورالعملی اخلاقی و عرفی فروکاسته است. (نیز نک. ح ۷۹/۶.) در هر حال، این که بخش نخست داستان نمادین است به قوّت خود باقی است. همچنین شاید هم بتوان احتمال داد که عطار بخش نخست و عارفانهٔ داستان را، هم بر مبنای ماجرای حلّاج و بیرون آمدن او از جرگهٔ زهد و صلاح و روی آوردنش به مستی و بی‌خویشی پرداخته، لیکن از میانهٔ راه، حالا به هر دلیلی و از جمله بیم تشنیع اهل شرع، به هنجارهای دینی و اخلاقی گریز زده باشد. اگر چنین احتمالی درست باشد می‌توان گفت جمعی است میان هردو قول، بدین‌سان که غزل

حافظ (و مشابهات آن از دیگران) می‌تواند هم به ماجرا و قهرمانی تخیلی (شیخ صنعان) و هم به شخصی واقعی و تاریخی (حلّاج) پیوند یابد.

مسجد ـ میخانه: از این پس در اشعار خواجه این دو نماد را بارها در برابر هم خواهیم دید، اولی مردود و مطرود به دلیل تعلق به عالم صورت و قیود و ظواهر، باوری صوری و فارغ از عمل و برکنار از صفای دل و خلوص نیت، و مهمتر: جدایی از عشق و اکتفا به صِرف تعبّد؛ و دومی مطلوب و محبوب، از آن روی که روی در نفی نفْس و خودبینی و غرور، رهایی از تمامی عناصر عالم اعیان و خلاصه، اختیار طریق عشق و مستی و پیراستگی و صفای باطن دارد. هریک از این دو نماد، بسی الفاظ و مفاهیم وابسته به طیف خود دارد، که نه تنها در شعر خواجه، بلکه در خلال چند سده (از حدود نیمهٔ دوم سدهٔ پنجم به بعد) در برابر همدیگر قرار می‌گیرند تا میدانی فراخ و مبارزه‌ای پرشور و عقیدتی پدید آید و منبعی بیکران در خلق مضامین شعری باشد که حتی تا عصر ما، و البته به صورتهای گونه‌گون، نیز کشیده شده است. یحیی باخرزی: «مسجد و مدرسه و خانقاه، هرسه لفظ اشارت به قیود و تعلقات و عباداتِ وجهی است ظاهراً و باطناً، مثل عرف و عادت و رسم و احکام و اوامر و حزن و قبض و مجاهده و ریاضت و خوف و رجا و مقامات معیّنه. و اگر مرد خلوتی در واقعه از این سه موضع بیند تعبیر او نیز همین است که در وقت او قبضی و قیدی باشد و در آن روز، فتح قلب کمتر شود [...]

تا مدرسه و مناره ویران نشود   این کار قلندری به سامان نشود

و مراد از قلندری، تجرید است از کونین.» (فصوص‌الآداب ۲۴۸)

عطار:

آن رفت که گفتمی من از زهد سخُن   اکنون من و دَرد نو و دُردیّ کهُن
دی سروبنِ صومعهٔ دین بودم   و امروز به میخانه شدم بی‌سر و بن

(مختارنامه ۲۰۷)

سلمان (احتمالاً در اشاره به شیخ صنعان):

پیر ما شارع مسجد بگذاشت   راه بر کوچهٔ ترسا انداخت

(دیوان ۳۶)

این نمادها در شعر به وجوه گوناگون ظاهر می‌شود: زمانی رفتن از مسجد یا صومعه، خانقاه و مدرسه به میخانه یا خرابات، گاه برافگندن خرقه و اختیار زنّار (البته نه آن زنّار زیر خرقه، که نماد آلودگی باطن در برابر پاکیزگی ظاهر است)، و گاهی هم

رنگین کردن خرقه یا دستار یا سجاده به می، که دیدیم نشان وفاق و اتفاق زهد با عشق است.

پیر: فارسی میانه pir، همریشه با «پیش» و به معنای پیشتر، بالاتر و برتر؛ با «پدر» از ریشهٔ po و pa به معنای پاییدن و همریشه با واژه‌های father، پاتر و patron به معنای حامی اشتباه نشود. (حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی ۳۰۱) «پیر» و «شیخ» به جای یکدیگر و به معنای مرشد و رهنمای درویشان و رهروان به کار می‌رود و در این معنی، مترادف یکدیگرند، جز این‌که یکی پارسی و دیگری تازی است. می‌توان گفت: «پیر» تنها در حوزهٔ تصوف کاربرد دارد، در حالی که «شیخ» مشترک میان اهل شریعت و طریقت است. همچنین از پیر عملاً کمتر انتقاد می‌شود، مگر در مواردی اندک چون «پیران جاهل، شیخان گمراه» (۴۰۹/۳) اما شیخ، به‌ویژه وقتی به معنای زاهد و اهل شرع می‌آید یا آنگاه که صوفی زاهدسیرت است اغلب آماج طعن و طنز قرار می‌گیرد. شیخ جام: «تا مرد را طلب نباشد او را پیر نباید. اما چون طلب آمد، آنگه پیری باید ناصح و راه‌دان تا مرد در هر چیزی نیاویزد و در راه، روزگار نشود و زود به مقصد رسد.» (انس‌التائبین ۱۴۸) صفات و شرایط پیر یا شیخ بسیار و در بسیاری منابع تصوف مندرج است. نجم رازی بیست صفت برای او یاد می‌کند: علم، اعتقاد، عقل، سخاوت، شجاعت، عفت، علو همت، شفقت، حلم، عفو، حسن خلق، ایثار، کرم، توکل، تسلیم، رضا به قضا، وقار، سکون، ثبات و هیبت. (برای تفصیل آنها، نک. مرصاد ۲۴۴ ـ ۲۴۸.) آیا پیری یا شیخوخت، نهایت کار است؟ یحیی باخرزی پاسخ منفی می‌دهد: «... که شیخ نیز طالب است از حضرت عزتْ احوالی را که هنوز به آن نرسیده است و خدای تعالی پیغامبر خود را (ع) با کمال معرفت و نبوت که به او بخشیده بود چنین فرمود: قُلْ ربِّ زِدْنی علماً.» (فصوص‌الآداب ۶۵) در باب نقش تجربه در شیخی، هم او می‌گوید: «اگر راه ندیده باشد و به کتاب و رساله و سخنِ شنیده خواهد تا تربیت مرید کند و ریاست و مرتبه و شیخی خود ظاهر کند، هرکس که پیروی او کند در گمراهی و هلاکت افتد.» (همان ۶۶) «و بر شیخ واجب است که مرید را نگذارد تا نزدیک شیخ دیگر رود، یا با اصحاب شیخ دیگر بنشیند، که مضرّت به مریدان مبتدی زود راه یابد.» (۷۳)

مولانا در مثنوی همه‌جا از پیر و شیخ (بجز مدّعی پیری و شیخی) تجلیل می‌کند و وجود او را ناگزیر می‌داند:

هین، مپر، الّا که با پرهای شیخ   تا ببینی عون لشکرهای شیخ

یک زمانی موج لطفش بال تست — آتش قهرش دمی حمّال تست
قهر او را ضدّ لطفش کم شمَر — اتحاد هردو بین اندر اثر
(۴، ۳۱۰)

شرطْ تسلیم است، نه کار دراز — سود نبْوَد در ضلالت ترکتاز
من نجویم زین سپس راه اثیر — پیر جویم، پیر جویم، پیر، پیر
پیر باشد نردبان آسمان — تیر پرّان از که گردد؟ از کمان
(۶، ۵۱۰)

شیخ را «عین دریای ازل» و «نبی وقت خویش» می‌خواند. افلاکی به نقل از او: «همچنان در معرفت فرمود که وجود شیخ کامل بر مثال حمّام است؛ چنانک در وقت دخول حمام تا از جامه‌ها و غیره تجرید نشوی طهارت حاصل نمی‌شود [...] همچنان تا پیش شیخ راستین نیز از هستی و خودپرستی مجرّد نشوی به عیش مجدد نزنی و به طهارت قیامت نرسی و از جنابت باطن، که خیانت نفس است، طاهر نگردی.» (مناقب‌العارفین ۱، ۳۲۲) در غزلها، پیر آرمانی و آرمان پیری را در وجود شمس می‌بیند، بارها و بارها :

ای ناطق الهی، و ای دیدهٔ حقایق — زین قلزم پرآتش، ای چارهٔ خلایق
تو بس قدیم پیری، تو شاه بی‌نظیری — جان را تو دستگیری، از آفت علایق
(کلیات ۳، ۱۳۳غ ۱۳۱۰)

اما پرسش اساسی این است: چه شد که در حدود عصر حافظ و تنها در ظرف یک سده، عرصهٔ شعر و ادب، به‌ویژه آثار عبید و حافظ، میدان تاخت و تاز به شیوخ گردید؟ آیا همه چیز را تنها باید به حساب مضمون‌سازی و مبالغات شاعرانه یا طنزپردازانه گذارد؟ (در این باب، نک. ج ۱، زیر عنوان «دلق آلودهٔ صوفی».)

طریقت: در لغتْ مطلق روش، راه، مسلک، مذهب (معین) = طریقه؛ سعدی، در خبیثات:

زر به اَمْرَد کسی دهد به گزاف — که نداند طریقت زردشت

و اما در باب معنی اصطلاحی آن، ابوسعید در پاسخ این پرسش که: شریعت و طریقت و حقیقت چیست، عباراتی عربی دارد که برگردانش این است: شریعتْ افعالی است در افعال، طریقتْ اخلاقی است در اخلاق، و حقیقتْ احوالی است در احوال. آن‌که افعالی به طریق مجاهده و پیروی سنت ندارد، پس اخلاقی در عالَم هدایت و طریقت ندارد. آن‌که اخلاقی به هدایت و طریقت ندارد، پس احوالی در

عالم حقیقت و استقامت و سیاست ندارد. (اسرارالتوحید ۳۰۹) «محمد بن الفضل البلخی گوید (رح): العلومُ ثلاثةٌ: علمٌ مِن الله، علمٌ مع الله، و علمٌ بالله. علمٌ بالله علم معرفت است، که همه اولیاءِ او، او را بدو دانسته‌اند [...] علمٌ مِن الله علم شریعت بود، که آن از وی به ما فرمان و تکلیف است، و علمٌ مع الله علم مقامات طریق حق و بیان درجات اولیا بود.» (کشف‌المحجوب ۱۸) «شریعتْ همه نفی و اثبات بود بر قالب و هیکل، و طریقتْ همه محو کلی‌ست، و حقیقتْ همه حیرت است.» (اسرارالتوحید ۳۱۳) عبّادی در یکی از جامعترین تعاریف: «بدان که طریقت راهی است که از شریعت خیزد، که راه بزرگ را شارع گویند و راه خُرد و باریک را طریق گویند، و در میان شارعْ طریق را بازیاوند، که طریق خاصه از شارع است [...] و شریعتْ بیان توحید و طهارت و نماز و [...] محاسبات عقبیٰ و لقا و سلام و کلام و رضای خدای تعالی است. امّا طریقتْ طلب کردن تحقیق این معاملات و تفحّص این مشروعات است و آراستن اعمال به صفای ضمایر و تهذیب اخلاق از کدورات طبیعی چون ریا و جفا و شرک خفی و حقد و حسد و تکبّر و اعجاب و مانند این همه [...] و در جمله هرچه به تهذیب ظاهر متعلق است از شریعت خیزد، و هرچه به تصفیت باطن بازگردد از طریقت خیزد.» (التصفیه فی احوال المتصوّفه ۱۷)

۲. خرابات مغان: هم در بحث موضوعی در جلد ۱ دربارهٔ بنمایه‌های مغانه، و هم در شرح اشعار، توضیحات ضروری را داده‌ام؛ به همین‌سان در مورد خرابات. و امّا عراقی، تمامت یک غزل را به توصیف خرابات مغان اختصاص داده است. نخست می‌گوید: به خرابات رفتم، کسی در به رویم نگشود. آنگاه وقتی یک نیم از شب گذشت، رندی سر بیرون کرد:

گفتمش: در بگشا، گفت: برو هرزه مگوی
تا درین وقت ز بهر چو تویی در که گشود؟
این نه مسجد، که به هر لحظه درش بگشاییم
تا تو اندر دَوی اندر صفْ پیش آیی زود
این خرابات مغان است و درو زنده‌دلان
شاهد و شمع و شراب و غزل و رود و سرود
زر و سر را نبوَد هیچ درین بقعه محل
سودشان جمله زیان است و زیانْشان همه سود

سرِ کـوشان عـرفات است و سـراشـان کـعبه
عاشقان هـمچو خـلیل‌انـد و رقـیبان نـمرود
ای عراقی، چه زنی حلقه برین در شب و روز؟
زین هـمه آتش، خـود هـیچ نـبینی جز دود
(کلیات ۱۹۶)

می‌بینیم آنچه را که از شمار معانی مجرّد و فاقد عینیت است به صورتی عینی و محسوس مجسّم ساخته است. خرابات مغان نیز، همچون دیگر بنمایه‌ها و نمادهای مغانه، از حدود سدهٔ ششم به بعد فراوان در اشعار آمده، و به گمان این نگـارنده بـه بالاترین بسامد خود در سخن خواجو رسیده است؛ برای نمونه:

گفتم که: ره کعبه به مـیخانه کـدام است؟ گفتا: خمش، این کوی خرابات مغان است
(دیوان ۲۱۹)

خواجو، از مغبچگان روی مگردان، که ازین روی
اهــل دل مــعتکف کــوی خــرابــات مــغانند
(همان ۲۲۸)

ضبط بیت: قزوینی: در خرابات طریقت ما بهم منزل شویم؛ برخی چـاپها، چـون سایه و عیوضی: در خرابات مغان ما نیز هم منزل کنیم؛ به دلیل کمبود نسخه‌هایی که غزل را دارند، یعنی تنها سه‌تا از نسخ خـانلری (کـه هـمین بـاعث تـردید بـرخـی صاحبنظران در تعلق آن به حافظ شده) طبعاً احتمال صحت ضبطهای دیگر نیز قوّت می‌یابد، به‌ویژه ضبط قزوینی. به گمان من، و مطابق این قاعدهٔ تـصحیح کـه مـعمولاً کاتبانْ صورت دشوارتر را تبدیل به شکل ساده‌تر و مفهوم‌تر می‌کنند و نه به عکس، محتمل است که اصلْ ضبط قزوینی بوده باشد اما چون «بـهم مـنزل شـویم» را بـعید انگاشته‌اند لخت را به صورت موجود در طبع خانلری یا آنهای دیگر تغییر داده‌اند. در ضبط «بهم منزل شویم» حرف «بـ» (=به) را نمی‌توان و نباید «زاید» خواند (اساساً در دانش زبانشناسی، جزءِ زاید معنایی ندارد و فقط ممکن است یک جزء به مرور نقش نخستینهٔ خود را از دست بدهد تا آنجا که در زمانی زاید پنداشته شود.) راه درست‌تر به گمان من این است که آن را «بـ»ی تبدیل بدانیم، یعنی ما در خرابات طریقت، بدل به‌هم‌منزل یکدیگر می‌شویم، مثل: «مـرد بـه شِـبه‌وزیری گشت.» (تـاریخ بـیهقی ۲۸) نظامی، که کم ندارد، و قضا را دو مورد زیر فقط در یک صفحه آمـده است (از زبـان مجنون به لیلی):

بـا تـو سـپرم، مَـیَفگنم زیـر　　　چون بفگنیَم، شوم به شمشیر

و چند بیت بعد:

آن کن که به رفق و دلنـوازی　　　آزادان را بـه بـنده سـازی

(هردو در: لیلی و مجنون ۱۹۳)

سعدی:

امروز در فراق تو دیگر به شـام شـد　　　ای دیده، پاس دار، که خفتن حرام شد

(غ ۲۱۱)

سنایی (در الحاق به «هم»، مثل مورد حافظ):

من چه سگ باشم که در عشق تو خوش یک دم زنم؟

آدم و ابـلیس یکـجا چـون بـه هـمراهـی کـند؟

(دیوان ۸۶۳)

ازل: یعنی قِدَم، و «ازلی» یعنی قدیم. بعضی گفته‌اند: اصل آن «لم‌یزل» بوده که اسم منسوب به آن را «یزلی» گفته‌اند و با ابدال «ی» به «الف» بـه صـورت «ازلی» درآمـده است. (لسان‌العرب) بهرام فره‌وشی بر آن است که از «اسر» a-sar پهلوی به معنای بی‌سر و بی‌آغاز است. (فرهنگ فارسی به پهلوی ۲۷) همچنان که «ابـد» را هـم از «اَپـاد» a-pād ایرانی به معنای بی‌پا و بدون پایان گرفته‌اند. (حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل واژهٔ «پا») دوام وجود در گذشته را «ازل» و دوام آن در آینده را «ابد» می‌خوانند. شرح المصطلحات الفلسفیّة ۱۶. به معنی قِدم است، و ازلیت مخصوص خداوند است و «ازل» از نامهای خداست و ازلیتْ صفتی از صفات اوست. سید جعفر سجادی، فرهنگ علوم فلسفی و کـلامی. در اصطلاحات صوفیه است که «ازل» امتداد فیض را گویند از مطلق معنی و ظـهور ذات احـدیت در مـجالی اسـماء بـر وجـهی کـه مسبوق بـر مـادّه و مدّت‌نباشد. (همان) بابا افضل گوید: و بی‌آغازیش را ازل خوانند. مصنفات بـابا افـضل کاشی، رسالهٔ سوم ۸۰ (هـمان) نـاصرخسـرو ازل را بـه «بـی‌اول» تـعبیر کـرده است. (دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ذیل «ابد») این واژه در قرآن نیامده، و از منابع احادیث هم در معجم ونسینگ ضبط نشده است. همین می‌تواند احـتمال اشـتقاق آن را از ایـرانـی تـقویت کـند. ازل: در اصـطلاح مـتکلمان، عـبارت است از اسـتمرار در زمـانهای غیرمتناهی در جانب ماضی، چنان‌که ابد استمرار وجود است در زمانهای غیرمتناهی در طرف مستقبل. (جرجانی، تعریفات؛ تهانوی، کشـاف اصـطلاحات الفـنون ۸۴؛ بـرای آگاهی بیشتر دربارهٔ نظر اهل تصوّف، نک. صادق گوهرین، شرح اصطلاحات تصوّف

۱، ۱۷۰ ـ ۱۷۳. نیز در مورد «ابد»، نک. ح ۶/ ۵۰.)

بیت خواجه اشاره دارد به خاطرهٔ ازلی و میثاق الست. نیز می‌دانیم که به فحوای حدیث «تألّف» (الأَرواحُ جُنودٌ مُجَنَّدةٌ... الحدیث) ارواح آدمیان نخست با هم الفت و آشنایی داشتند، اما در گذار روزگاران و به دلیل اختلاف با هم و انصراف از خداوند پراگنده شدند. بنا بر این، وعده‌ای می‌دهد به پیوندی محتوم و مجدد در عوالم عشق و وحدت ارواح. بیت ظاهراً سخن یاران پیر است و شاید برداشت خودشان (و یا شاعر) از جدایی پیر باشد، و نه قول پیر به هنگام وداع، زیرا اگر کل ماجرا را مربوط به شیخ صنعان (قطع نظر از بحث آغازین و نظر پورجوادی) بدانیم، شیخ در هنگام جدایی از مریدان، وعدهٔ دیدار و گرد هم آمدن دوباره را نمی‌دهد، و تنها می‌گوید که نمی‌داند در آینده چه روی خواهد داد:

بازگردید، ای رفیقان عزیز　　　می‌ندانم تا چه خواهد بود نیز

(منطق‌الطیر ۸۰)

۳. کعبه ــ خانهٔ خمار: به ترتیب بدلی است از مسجد و میخانه، که دیدیم دو مقام ضروری و ناگزیر در طیّ طریقت است، یعنی نخست شریعت و مرتبهٔ زهد، و آنگاه فرا رفتن از آن به مقام عشق. به‌نظر می‌رسد مشکل بنیادین مریدان، به اقتضای مراحل آغازین سلوک، این است که از سویی می‌باید به پیر اقتدا و از فرمانها و یا اعمال او پیروی کنند، اما از سوی دیگر به آن بلوغ نرسیده‌اند که معنای کردارهای او به مقتضای وقت را دریابند. البته مطابق داستان «شیخ صنعان»، پیرْ مریدان را در اتخاذ تصمیم و تعیین راه خود آزاد گذارده و آنان را «کارافتاده» (=مجرّب و کاردیده) خوانده است:

می‌ندانید، ارچه بس آزاده‌اید　　　زانک اینجا جمله کارافتاده‌اید

(همان‌جا)

اما پرسشگری پیروان در چنین واقعه‌ای در مراحل معرفت، خود امری ناگزیر است.

مرید: نجم رازی بیست صفت برای مرید ذکر می‌کند (همچنان‌که دیدیم بیست نیز برای شیخ و پیر برشمرد): توبه، زهد، تجرید، عقیدت، تقوی، صبر، مجاهده، شجاعت، بذل، فتوّت، صدق، علم، نیاز، عیّاری، ملامت، عقل، ادب، حسن خلق، تسلیم، و تفویض. (تفصیل آنها در: مرصاد ۲۵۷ ـ ۲۶۵) یحیی باخرزی هم فصلی را زیر عنوان «آداب‌المریدین...» به این امر اختصاص داده، که خلاصهٔ آن این است:

صادق باشد، حرمت شیخ در دل او وقعی عظیم داشته باشد و هرگز به او اعتراض نکند، طعام و شراب و لباس خود را پاک نگاه دارد، سبب اعمال شیخ را نپرسد، حقوق دیگران را ادا و از هرکه از وی به هر دلیل آزرده است حلالی طلب کند، نفس خود را بشناسد و ریاضت و ادب کند، پس از توبه به مقام ورع و زهد درآید و به محاسبهٔ نفس خود بپردازد، به پرسش شیخ پاسخ نیکو دهد، به هر امر شیخ گردن نهد و در آن خیانت نورزد، حتی اگر در مرتبه از شیخ درگذشته باشد حق پیری او ادا کند، هرگز با پیر احتجاج نکند، از مال و جاه بیرون آید، کلام و سمع و حرکات خود را محافظت کند، در مجالس سماع با حضور شیخ اگر کسی بر او فرود آید حرکت نکند، در خدمت و طاعت و خلوت و جمعیت به نشاط و نهضت باشد و خود را به کاهلی و ثقل نیندازد، نخواهد که دیگران به او به تعظیم بنگرند، امین و پوشندهٔ اسراری باشد که به او بگویند، نفس خود را یکسره به دست پیر سپارد و در هیچ چیز جز به امر او تصرف نجوید. (فصوص‌الآداب ۷۷_۹۳، به تلخیص بسیار؛ نیز نک. رجایی، فرهنگ اشعار حافظ ۶۳۵_۶۴۵.)

کعبه: در سنت شعر عارفانه، و از جمله عارفانه‌های حافظ، جز در موارد تشبیه (مثل کعبهٔ دل، کعبه یا قبلهٔ مقصود، کعبهٔ کوی یار) در ردیف مسجد، مدرسه، صومعه و نظایر اینهاست، یعنی بنیاد شرع، عرف، عادات، عبادات، زهد، اوامر و نواهی، که به تعبیری در برابر عشق و مستی قرار می‌گیرد:

آن‌که جز کعبه مقامش نبد، از یاد لبت   بر در میکده دیدم که مقیم افتاده‌ست

کعبه در شعر، معمولاً وقتی در برابر نمادهای عشق، مستی، شور و شیدایی می‌آید معنای منفی می‌یابد و در این حال در شمار نمادهای زهدِ ظاهر یا ظاهر عبادات و قیود و رسوم صوری دین قرار می‌گیرد، لیکن هنگامی که به واژه‌هایی چون جان، دل، آرزو، آمال، مقصود، شوق، وصال و محبت می‌پیوندد، به مرکز عزیزترین و دلخواه‌ترین آرمانهای عارفانه بدل می‌شود: یا رب، آن کعبهٔ مقصود تماشاگه کیست؟ صوفیه هم معانی دلخواه خود را از آن می‌گیرند: «کعبه: مقام وصلت را گویند.» (رشف‌الالحاظ ۷۰) «مقام وحدت را گویند، که مقصد دلهای همه عارفان...» (مرآت عشاق، به نقل از برتلس، تصوّف و ادبیات تصوف ۲۲۳) کعبه و قبله نیز چون برخی اماکن مثل میخانه، بتکده، خرابات و... از معنای مکانی متعین و مشخص به مفهومی ذهنی یا قلبی بدل شده که منظور نظر و آرزوی دل همهٔ عارفان است. باخرزی: «صورت و محل اِستوای الهیت را در هر چیزی که هست کعبهٔ آن چیز گویند، چنانک از زمین،

کعبهٔ معظّم بیت‌الله و مبداءِ ظهورِ زمینْ اوست، یعنی که زمین از تحت او منبسط شد و او به‌وجودْ حاضر است و همه کس به او عالِم‌اند و کُنه او غـایب است و کس بـه آن عارف نیست و موجب بقا و قیام خلق است: جَعَلَهَا ٱللهُ قیاماً للناس [مائده ۹۷ـم] [...] و از حیوانات، آدمی کعبه است، که خلیفةالله است [...] و از حروف، الف کعبه است و او را اول نیست و انتها نیست [...] و الف بر الله دلالت کند [...] و بر همین مثال، کعبهٔ اجرام علوی عرش است، که محل استوا اوست.» (فصوص‌الآداب ۲۴۸ـ۲۴۹) کعبه و قـبله، آنگاه که از پیراستگی دل و درون برکنار بماند و صِرف هیأت صورت به خود گیرد، به گفتهٔ عارفان ویران کردنی خواهد بود؛ سنایی:

ننگ این مسجدپرستان را درِ دیگـر زنـیم

چون که مسجد لافگه شد، قبله را ویران کنیم

(دیوان ۴۱۲)

عطار نیز بارها کعبه و خرابات را در برابر هم نهاده است، چون:

چو یار اندر خرابات است، اندر کعبه چون باشم؟

خـرابـاتی‌صفت خـود را ز بـهر یـار مـی‌دارم

(دیوان ۳۸۲)

(نیز نک. «قبله» در: ح ۴۱/۸.)

۴. شبگیر: سحرگاه، صبح زود (برهان، معین) اما معنای دیگر و رایج آن آخر شب، یعنی پیش از پگاه است، همچنان‌که شبگیر کردن به معنای کوچیدن و روانه شدن قبل از صبحگاه است (همچنان‌که در غیاث‌اللغات ذکر شـده است.) بـیت سـنایی گـویای همین معنی است:

اندر آمد چو مـاه در شـبگیر «اَنْعَمَ اللّه صباح» گویان پـیر

(حدیقه ۱۱۹)

(ماه تا آخر شب در آسمان دیده می‌شود، و آن «صبح به خیر» گفتن از مقولهٔ مَجاز بالمشارفه است، یعنی بامدادی که در شُرُف رسیدن است خوش باد.)

۵. عقل ـ عشق: چالش این‌دو با یکدیگر، چونان زمـینه‌ای گسـترده در حکـمت ذوقی، از حدود نیمهٔ دوم سدهٔ پنجم به بعد به صفحات دیوانـها رخـنه مـی‌کند و بـه موازات تشدید گرایش اشعری و در برابرْ ضعف و فتور معتزله، رشـدی روزافـزون می‌یابد. اشاعره با عقل و خرد و نمایندگان مشهورش چنان مـی‌ستیزند کـه پـنداری دشمن خونی است، و به عکس، عشق و مستی و جنونْ گشایندهٔ هـمهٔ دشـواریـها و

رهانندهٔ آدمی از همهٔ سرگشتگیها خوانده می‌شود، و در بند و اسارت یار و در کشاکش زلف دراز بودن یا در شکن طرهٔ مفتول یا کُلالهٔ فروپیچیدهٔ او آویختنْ برترین و پایدارترین آزادی و رهایش نام می‌گیرد، و هردو شاعر شیرین‌سخن شیرازی، یکصدا بانگ برمی‌دارند: من از آن روز که در بند توام آزادم (هردو در غزلی همروال) و این زنجیر دلپذیر و دلخواسته را به دیگران نیز پیشکش می‌کنند. از این پس بارها شاهد ستیز پرشور عشق و عقل در سخن خواجه خواهیم بود. اما این عقلِ آماج طعن و طنز کدام است و ستیز با آن از چه روی؟

از آنجا که بحث اصولی و دقیق در این باب به درازا می‌کشد و از گنجایی نوع کار ما بیرون است بنا را بر توضیح کوتاه می‌گذاریم. نخست از دو واژهٔ معادل «عقل» در زبانهای غربی برای نشان دادن تفاوت تلقیها از آن در میان گذشتگان خودمان سود می‌جوییم: reason و intellect. واژهٔ reason بر پایهٔ قوّهٔ استدلال و منطق است، چنان‌که در نزد فلاسفهٔ عقلگرا، و در رأس همه رنه دکارت، فیلسوف فرانسوی (ف ۱۶۵۰ م.) رواج داشت. این مفهوم از عقل در فرهنگ و حکمت اسلامی نیز از طریق آشنایی مسلمانان با فلسفهٔ یونان شناخته بود، و این به‌طور کلی همان چیزی است که از آن به نام میراث یونانی نام می‌بردند و تلقی منفی از آن داشتند و آن را برای رسیدن به معرفت و حقایق، ناقص و نارسا می‌خواندند (چنان‌که در توضیح «حکمت» ح ۳/۵ همراه با شواهدی ذکر شد.) اما در مقابل، آن مفهوم از «عقل» که در غرب intellect نامیده می‌شود نه‌تنها مورد مخالفت و عناد قدمای ما نبود بلکه آن را به دلیل جامعیت بیشتری که در آن سراغ داشتند چونان گوهری گرانبها می‌ستودند، زیرا این عقلْ محدود به قوهٔ استدلال و احتجاج منطقی نبود بلکه علاوه بر آن حاوی عناصری از آنچه قرآن کریم و اخبار و روایات دینی در مورد عقل بدان ناظر است نیز بود و حتی در سرشت آن، مایه‌هایی از عشق و عوالم قلبی و درونی و باورمندی (که عارفان «عقل راستین» می‌خواندند) وجود داشت. عالَم اسلام هرگز نپسندید که عقل و خرد به مفهوم نخستین تقلیل یابد و به جای آن از مفهوم دوم جانبداری و آن را به عنوان عقل کامل و جامع ستایش و سفارش کرد، چنان‌که برخی عقلای مجانین (همچون بهلول) را، که شور و شیدایی و پریشیدگی درونی و برونی بر آنان غالب بود، نماد خرد راستین خواند. (نک. نصرالله پورجوادی، «عقل دکارتی و جنون نیشابوری»، نشر دانش، س هفتم، ش سوم، فروردین و اردیبهشت ۱۳۶۶، ص ۲ ـ ۵.) در نمونه‌های آتی، آنچه را که طعن و نکوهش در بر دارد می‌توان از متفرعات عقل به معنای صِرف

reason دانست و تکریم و ستایش را مربوط به زیرمجموعه‌های intellect. در یک بیان دیگر، پیشینیان ما عقل را به نظری و عملی تقسیم می‌کردند و با هریک از جهتی و به اعتباری به ستیز و چالش برمی‌خاستند. عقل نظری، موضوع فلسفه و منطق بود و عقل عملی، عهده‌دار اخلاق، سیاست مُدُن و تدبیر منزل. با عقل نظری، مادام که می‌توانست به آدمی در اثبات وجود و وجوب خداوند مدد دهد کاری نداشتند. به هر حال، تشخیص این «که با گردنده گرداننده‌ای هست» جز به یاری عقل (اگرچه در مراحل ابتدایی) نیست. وانگهی در علوم الهی نیز به قدر کفایت از عقل و استدلال بهره‌گیری می‌شود. امّا می‌گفتند فلاسفه، آنگاه که به قوهٔ عقل و براهین عقلی قادر به گشودن برخی معضلات می‌شوند غرور و دعوی آنان را فرا می‌گیرد و گمان می‌کنند که با این ظرف تنگ و تُنُک فکر خویش قادر به حل تمامی اسرار و رموز جهان و آفریدگار آن‌اند. مخالفت اهل فرهنگ و عرفان اسلامی با فلسفه و عقل نظری از این وجه بود. ستیز آنان با عقل عملی نیز امری مطلق نبود، بدین‌سان که کارکردهای سه‌گانهٔ مذکور را به‌طور کلّی تأیید می‌کردند یا باری با آنها خلاف نمی‌ورزیدند، اما در مورد آن قایل به چیزی بودند که آن را به «عقل جزئی» یا عقلِ صرفاً صیانت‌جو و مصلحت‌اندیش تعبیر می‌کردند و معتقد بودند عقل عملی گاه تا آنجا فروکاسته می‌شود که هدفی جز صیانت جسم و تأمین نیازهای حیوانی و پیش‌پاافتاده و بیشی‌جویی بر آدمیان در مال (به جای مآل) و جاه و حسابگریهای حقیر و اینجهانی برای خود نمی‌شناسد. «جانِ بی آن» در نظر عرفا تعبیری بود که می‌توان آن را آمیزه‌ای از آن عقل نظری مدّعی (یا عقل افسرده) و این عقل عملیِ دنیااندیش خواند، در برابر «جانِ با آن» یعنی جانِ رَسته از امور و احوال یاد شده و سرشار از باور حق و عشق و اخلاص، نفی و دفع تمامی خواهشهای پلید نفس بشری و آراستن دل به نور و صفای الهی، و در یک کلام: حاصل جمع عقل و عشق. در باب این تعبیر، بیش از همه به ابیات مشهور مولانا در بیان عقل راستین استناد می‌شود:

مرده گردد شخص کو بی‌جان شود   خر شود چون جان او بی‌آن شود
زانک جانی کآن ندارد، هست پست   این سخن حق است و صوفی گفته است
(مثنوی ۴، ۳۶۷)

با آن ساحت عقل که همان نفس ناطقهٔ انسانی و مایهٔ امتیاز آدمی از دیگر جانوران و گوهری شریف در وجود اوست نیز کسی کاری ندارد، چه «این عقل است که پادشاه زمین است، و این عقل است که بر روی زمین آبها روان کند و مزرعه‌ها سازد و باغ و

بستان پیدا کند و بر روی دریا کشتیها روانه کند و رخت به مشرق و به مغرب برد...» (عزیز نسفی، مقصد اقصی ۲۶۳) عقل کلّ هم، که اشرف و اکرم مخلوقات و واسطهٔ فیض الوهی به بندگان است، به طریق اولیٰ مخالف ندارد چه در این ساحت، عشق و عقل از یکدیگر جدا نیست، یعنی خودْ جامع عقل و عشق است. این عقل است که به فحوای احادیث اوائل با روح رسول‌الله (ص) پیوند یافته است (اوّلُ ما خَلَقَ اللهُ العقلَ، اولُ ما خَلَقَ اللهُ روحی، اول ما خلق اللهُ نوری) و «اسامی بسیار دارد: عقل اول و قلم اعلیٰ و روح اعظم و روح محمدی و مانند این.» (همان جا) این مخلوق عزیزِ حق، مطابق حدیث قدسی مشهور مروی از امام باقر و امام صادق(ع)، آنگاه که به امر خداوند نخست پیش و آنگاه پس رفت، خداوند به عزت و جلال خویش سوگند خورد که عزیزتر (یا در روایتی: کریمتر) مخلوقی است که آفریده است و او را واسطه میان خود و جمله آفریدگان قرار داد: بِکَ آخُذُ وَ بکَ اُعْطِي وَ بکَ اُثیبُ و بکَ اُعاقِبُ. (کلیات حدیث قدسی ۶۱۶) شیخ اشراق در سخنی نغز، این عقل را جامع حسن، عشق و حزن می‌داند: «این گوهر را سه صفت بخشید: یکی شناخت حق و یکی شناخت خود و یکی شناخت آن که نبود پس ببود. از آن صفت که به شناخت حق تعالی تعلق داشت "حُسن" پدید آمد، که آن را نیکویی خوانند، و از آن صفت که به شناخت خود تعلق داشت "عشق" پدید آمد، که آن را مِهر خوانند، و از آن صفت که نبود پس ببود تعلق داشت "حُزن" پدید آمد، که آن را اندوه خوانند. و این هر سه که از یک چشمه‌سار پدید آمده‌اند و برادران یکدیگرند...» («فی حقیقة العشق»، مجموعهٔ آثار فارسی ۲۶۸ ـ ۲۶۹) به‌نظر می‌رسد وقتی مولای متقیان از «عقل کامل» و «لُبّ راجح» سخن می‌دارد مقصود همین عقلِ آمیخته به عشق و اخلاص است: اَللهُمَّ اَرْزُقْنی عقلاً کاملاً و عزماً ثاقباً و لُبّاً راجحاً و قلباً زَکیّاً و علماً کثیراً و ادباً بارعاً. (صحیفهٔ علویه ۱۲۴) نجم رازی آن عقل را عقل راستین می‌داند که به نور شرع پرورده شده باشد. (مرصاد ۷۶) او رساله‌ای به‌نام عشق و عقل دارد، به تمامی در شرح این معانی. شیخ احمد جام، عقل را شمشیری دودَم و برّان می‌داند «که بدان تیغ، هم دشمن توان کشت و هم دوست.» (انس التّائبین ۲۱) که ناظر به منافع و مضارّ عظیم عقل، هردوان، است. سیف فرغانی در باب جدایی میان عقل و عشق:

آن کس که آفتاب سعادت بَر و نتافت ‌ ‌ ‌ ‌ با ماه عشقت اختر عقلش قِران نکرد

(دیوان ۲، ۲۱۷)

و اما سنایی بارها عقل را (البته به معنای اکمل یاد شده) می‌ستاید، چون در روزگار

او، که هنوز چندان فاصله‌ای با عصر استیلای فکریِ خردگرایان معتزلی پیدا نیامده، رسم نشده که عقل و خرد را یکسره نشانهٔ پیکانهای پیکار سازند. سنایی، در عین انتقاد از ساحتهای منفی عقل، ستایشهای متعدد از آن، نه تنها در اشعار غیرغزل بلکه در همین قالب نیز، دارد، و حال آنکه غزل در دوره‌های بعد به میدانی گسترده برای خردستیزی بدل می‌شود. در غزلی می‌گوید:

عقل سلطان است و فرمانش روان بر جان و دل

رو چو مردان روز و شب جز خدمت سلطان مکن

(دیوان ۹۸۴)

و در غزلی دیگر می‌گوید عقل او بدون عشق روی یار کارایی ندارد:

بی روی تو عقل من نه خوب است — در خاتم عقل من نگینی

(همان ۱۰۳۹)

او عقل به معنای جامع را «سلطان قادر خوشخو» و «سایهٔ خدای» می‌خواند، عقلی که هنوز به دروغهای شاعرانه نیامیخته است، زیرا «عقل از اَشعار عار دارد، عار». عقل به معنای عملی یا عوامانه را «کیاست اوباش» نام می‌نهد. (نک. حدیقه ۱۱۰ ـ ۱۱۳؛ مثنویهای حکیم سنایی ۳ ـ ۱۵.) تعبیر ابداعی «عقل ذوقی» را برای عقلی به کار می‌برد که آبشخور در عوالم دل و جان دارد:

عقل ذوقی چو نیستت حاصل — به حقایق کجا شوی واصل؟

(«سنایی‌آباد»، مثنویها ۵۲)

سنایی بر آن است که عشقِ برخاسته از عقل هرگز کاستی نمی‌گیرد:

مردم از زیرکان دژم نشود — مهر کز عقل بود، کم نشود

مهر جاهل چو مهره گردان است — مهر کز عقل بود، مهر آن است

(حدیقه ۱۹۸)

در هر حال، در عالم عرفان، عقل نظری و عقل جزئی همواره مورد طعن و عناد بوده است. ابونصر سرّاج می‌گوید: ابوالحسین نوری را (رح) گفتند: خدای تعالی را به چه چیز شناختی؟ گفت: به خدا. گفتند: پس عقل چه شد؟ گفت: عقل عاجزی است که دلالت بر چیزی جز عاجزی چون خود نکند. آنگاه که خدا عقل را آفرید بدو گفت: من کیستم؟ عقل خاموش ماند. پس چشم او را سرمه از نور وحدانیت درکشید. پس آنگاه عقل گفت: تو خدایی. پس عقل جز به خدای نیارست خدای را شناخت. (اللمع ۶۳، به ترجمه) نجم رازی می‌گوید: «اما عقل، روح را همچون حوّا آمد آدم را، که از

پهلوی چپ او گرفتند [...] خواجه (ع) فرمود: شاوِروهُنَّ و خالِفوهُنَّ، با او در معرفت ذات و صفات باری ـ جلَّ جلالُه ـ مشورت باید کرد و هرچه ادراک او بدان رسد و فهم او دریابد [...] به خلاف آن است.» (مرصاد ۵۱) استیس دربارهٔ مخالفت با عقل در عرفان، یکی از دلایل آن را این می‌داند که: معقولات نیز همچون محسوسات و صور ذهنیِ حسی، تخیلات و هرچه از این دست، مانع از آن است که نفْس به خلأِ مورد نظر عارفان از هرگونه محتوایی واصل شود. (عرفان و فلسفه ۸۳)

عقل در غزل حافظ یا زاید است یا زیاده زنخ‌زننده یا ذلیل، و یا موذی و بازدارنده از عزّت و عروج روح، مگر آنجا که فرمان به مستی و پرهیز از پرهیزگاری می‌دهد. گاه نیز به وسوسهٔ آدمی می‌پردازد، که در این معنی در شمار ابدال شیطان همچون مدعی، نامحرم، دشمن و بیگانه است.

۶. سودا: عربی: سوداء، مؤنث اَسوَد، یکی از اخلاط چهارگانه که مرکز آن طحال است؛ در پزشکی: مالیخولیا، وسواس، خیال فاسد، دلگیری و ملالت، هویٰ و هوس، میل شدید، عشق (معین) در زبان پارسی، برخلاف عربی که سوداء معنایی جز سیاه‌رنگ در حالت مؤنث ندارد، مفاهیم و بارهای معناییِ مختلف متعدد بر گِرد آن شکل گرفته است، از جمله معامله، داد و ستد و تجارت، چنان‌که سوداگر به معنای بازرگان و فروشنده است. بعد، همین معنی به معنایی ذهنی و انتزاعی بدل شده، که نوعی معامله و داد و ستد در عالم خیال است، و معانیی چون عشق، تخیل، خیالاتی یا ماخولیایی شدن، هوی و هوس یا آرزوهای غالباً خام و تحقق‌نیافتنی و نظایر اینها را به خود گرفته، چنان‌که همهٔ اینها در متون زبان و ادب به کار رفته است. همچنین این معانی، ممکن است نشأت‌یافته از اثر و خاصیتی باشد که قدما برای سودا قایل بودند، بدین معنی که در طب قدیم، هریک از اخلاط چهارگانهٔ صفرا، سودا، بلغم و خون را دارای اثری خاص، و فزونی و غلبه یافتن هرکدام را نیز منشاءِ بیماری و علتی می‌دانستند. در مورد خِلط سودا می‌گفتند زیادتی آن سبب خشم، ملال، خیالاتی شدن، زودرنجی و پرخاشگری می‌شود و به دارندهٔ چنین طبعی «سودایی‌مزاج» می‌گفتند. بیهقی از قول احمد ارسلان به محمد غزنوی در روزهای اسارت می‌گوید: «در غمناک بودن بس فایده نیست، خداوند بر سر شراب و نشاط بازشود، که ما بندگان می‌ترسیم که او را سودا غلبه کند ـ فالعِیاذ بالله ـ و علتی آرد.» (تاریخ بیهقی ۵) باری، تعابیر ذوقی متعدد در اشعار با «سودا» آفریده شده، که سخن گفتن دربارهٔ آنها به درازا می‌کشد؛ از باب نمونه، ترکیب «خوش‌سودا» به تنهایی می‌تواند بیانگر ذوق و ابداع

گذشتگان ما باشد. معنای آن معامله یا داد و ستدی است در عالم عشق که سرشار از سود (معنوی) است، چنان‌که هرچه در برابر آن از خود مایه کنی و بپردازی، برای تو چیزی جز سود یا توفیر کردن نخواهد بود. پیداست این معنی، درست نقطهٔ مقابل سودای خام یا کج است؛ مولانا:

شاد باش، ای عشق خوش‌سودای ما　　　ای طبیب جمله علّتهای ما
(مثنوی ۱، ۴)

و کلیم از متأخران در بیتی نغز:

هوش دادم به صبا، بوی تو نگرفته هنوز　　　تانگویند که: مجنون تو خوش‌سودا نیست
(دیوان ۱۰۴)

می‌گوید: من حتی پیش از آن‌که بوی (خبر) تو را در اِزای هوش خود از صبا بگیرم دل و جان و هوش خود را در معامله‌ای یکسویه به او پرداختم تا مرا متهم نکنند که در قبال تو بخل می‌ورزم و از همه چیز خود نمی‌گذرم.

عطار سودای یار را گرانبهاترین چیز عالم می‌داند:

هرکه سرگردان این سودا بود　　　از دو عالم تا ابد یکتا بود
(دیوان ۲۶۵)

امیرحسن دهلوی، با ایهام در «سودا»:

پای‌بند زلف تست اینک حسن　　　دست در سودای بی‌پایان زده
(دیوان ۳۴۰)

خواجو، با همان ایهام:

بر وجودم به خیال سر زلف سیهت　　　نیست مویی که درو حلقه‌ای از سودا نیست
(دیوان ۶۴۵)

سودا، اگرچه معنای فکر و خیال هم دارد، اما قدما می‌گفتند اندیشه برای سوداییان زیان دارد. سیف اسفرنگی با همین مضمون:

سرمایهٔ سود عمر، اندیشهٔ تست، ارچه
بیماری سودا را اندیشه زیان دارد
(دیوان ۶۲۹)

خواجه خود مضامینی دل‌انگیز با سودا دارد، از جمله این بیت تصویری گویا:

بی‌ناز نرگسش سر سودایی از ملال　　　همچون بنفشه بر سر زانو نهاده‌ایم
(نک. ح ۳۵۷/۶.)

توفیر (کردن): زیاد کردن، اضافه کردن، افزودن، حق کسی را تمام دادن، اندوختن مال، کسب کردن، تفاوت (معین) «فلان مقدّم فرمان یافت و از او ضیاع بسیار مانده‌ست [...] اگر مثال باشد تا عمّالْ بعضی در تصرف گیرند و در قبض آرند دیوان را توفیری تمام باشد.» (کلیله) استاد مینوی معنای آن را به عنوان اصطلاحی دیوانی چنین نوشته‌اند: «توفیر [...] در اصطلاح دیوان، بیشتر شدن مال دیوان از آنچه انتظار می‌رفت.» (همان‌جا، ح) عنصرالمعالی: «هرکه در کار خویش تقصیر کند، از سعادت هیچ توفیری نیابد.» (قابوسنامه ۱۰۵) راوندی: «ظلم را نام توفیر برنهادند و خون و مال مسلمانان را به ناواجب ریختن و ستدنْ منفعت خواندند.» (راحة‌الصدور ۳۰ ـ ۳۱) ملاحظه می‌کنیم که معنای تقریبی آن همان منفعت یا سهم سود کسی است. در زمان ما نیز به‌ویژه در بازار بسیار به کار می‌رود به معنای تفاوت حاصل شده میان سرمایه و فروش چیزی. نیز نزاری:

هرکه را رغبت سودا چو نزاری باشد — عشق بستاند و جان بدْهد و توفیر کند
(دیوان ۱۱۴۴)

خود خواجه:

گر بدانم که وصال تو بدین دست دهد — دل و دین را همه دربازم و توفیر کنم

و اما کل بیت حاضر احتمالاً اشاره‌ای عرفانی به زلف به عنوان نماد کثرات دارد و می‌گوید بادی که بر زلف تو وزید سبب پراگنده شدن تارهای آن و در نتیجه سیاه شدن روزگار من شد (اگرچه معنای شاعرانه هم در آن می تواند محفوظ باشد). آنگاه با لحن طنز و تهکّم می‌گوید: سود و نصیبی هم که بدین‌سان از زلف تو به من رسید چیزی بیش از این سیاهروزی نیست. (بیت بعد هم حاکی از تفرقهٔ دل بر اثر باز شدن تارهای زلف و مؤید همین معنای عرفانی است.)

۷. جمعیت: جمع بودن دل و خلوت آن است، یعنی خالی شدن آن از محسوسات. «خلوت بر دو نوع است: خلوت ظاهر یعنی در خانه نشستن و به بصیرت و تفکر در امور نگریستن؛ و خلوت باطن، که حفظ دل و جمعیت خاطر است.» (التصفیه فی احوال المتصوفه ۱۰۹) چنین تقسیمی به‌نظر می‌رسد ناشی از این معنی باشد که جمعیت خاطر در انبوه ازدحام مردم و اشیا نیز می تواند دست دهد. (دربارهٔ جمع و تفرقه، نک. ح ۱۷۱/۶.)

شست: «چیزی باشد از آهن کرده، که ماهیگیران بدان ماهی گیرند و فقّاعیان بدان یخ کشند، چنان‌که معروفی گفت:

من شست به دریا فروفکندم   ماهی برمید و ببرد شستم»
(لغت فرس)

«آهنی کج باشد که به آن ماهی گیرند. حکیم سوزنی گفت:

جهان به کام و مرادش ز ماه تا ماهی   به کام حاسد او چون به کام ماهی شست»
(صحاح‌الفرس)

که قید «به کام ماهی» گویای معنای قُلاب است. اما در همین مدخل و پس از ذکر چند معنای دیگر آمده است: «ششم زلف باشد.» در برهان نیز پس از ذکر معنای قلاب ماهیگیری، معنای اخیر نیز ذکر شده است: «حلقهٔ زلف و حلقهٔ گیسو و حلقهٔ رسن و کمند و امثال آن را گویند.» به همین سان غیاث‌اللغات، رشیدی، و فرهنگهای معاصر چون معین و دهخدا. رشیدی شاهد شعری هم به دست می‌دهد: «... و خم زلف دلبران، سوزنی گوید، مصراع: ز شست زلف کمان‌ابروان تیرقدان [...] و در فرهنگ [= جهانگیری ـ م] حلقهٔ کمند و رسن و زلف و امثال آن؛ سراج‌الدین سگزی گوید:

در میان جیم پنجه شست دارد جان‌شکار
در میان میم دارد سی و دو درّ یتیم»

بدین‌سان «شست» در بیت خواجه ایهامی است به معنای قلاب، شست دست، و خود زلف. اما این نگارنده قدری تردید دارد که آیا معنای زلف در فرهنگها استنباط صاحبان آنها از تشبیه زلف به شست (قلاب) در اشعار نبوده که بعداً به معانی واژهٔ «شست» افزوده شده است؟ همچنین «شست» به معنای تور ماهیگیری هم ذکر شده است (مثلاً در معین) و بعید نیست همان معنای قلاب به دلیل اشتراک در صید ماهی به تور نیز بدل شده باشد.

سنایی، به معنای قلاب، همراه با ایهام به انگشت دست:

تا مگر ماهی‌اش به شست آید   تا مگر گوهرش به دست آید
(مثنویها ۳۸)

حافظ به یار می‌گوید: دل من قرار و راحت را به دست آورده بود اما با تکان و تموّج زلف تو بی‌قرار و پریشان شد. محمد دارابی بیت را به زبان صوفیانه چنین شرح می‌کند: «یعنی مشاهده و رؤیت وحدت مطلق معرّا از کثرت نصیب دل شده بود و از این جهت جمعیتی به هم رسیده بود، چه تفرقه در کثرت است؛ زلف بگشادی، یعنی شئونات و کثرت اعتبارات و تعینات، که زلف در اصطلاح این طایفه عبارت از آن است، رخ نموده و سبب حجاب مشاهده... الخ.» (لطیفهٔ غیبی ۳۶)

۸. پیوند و یکی بودن خاستگاه زیبایی (خوب = زیبا) و خیر و نیکی را در بیت به قوّت می‌توان حس کرد. همچنین از نظر محتوی و دیدگاه عارفانه همچون این بیت اوست:

مراد دل ز تماشای باغ عـالم چـیست؟   به دست مردم چشم از رخ تو گل چیدن

در جهانی چنین معنی‌دار و هدفمند، به هر چیزی که بنگری در حکم آن است که گلی از باغ جمال «او» چیده یا نشانه‌ای از نشانه‌های بی‌شمار وی را تفسیر کرده باشی. هرگونه پستی و پلشتی از چنین جهانی اگر یکسره از میان برنخاسته باشد بـاری بـه نهانجای اهریمن بازپس رانده شده است. سعدی نیز در غزلی بـه تـمامی در هـمین معنی، ولی در خطاب به محبوب:

در تو حیرانم و اوصـاف مـعانی کـه تـراست   و اندر آن کس که بصر دارد و حیران تو نیست...
از خـدا آمـده‌ای آیت رحـمت بـر خـلق   وان کدام آیت لطف است که در شان تو نیست؟
(غ ۱۲۷)

امیرحسن دهلوی:

همه حدیث بهشت است و آیت رحمت   به فال روی تو هر مصحفی که باز کـنم
(دیوان ۲۵۳)

۹. سعدی:

آه دردآلود سعدی گر ز گردون بگـذرد   در تو کافردل نگیرد، ای مسلمانان، نفیر
(غ ۳۰۷)

خواجو:

از خدنگ آه عالمسوز مـا غـافل مشـو   کز کمان نرم زخمش سخت باشد تیر ما
(دیوان ۳۷۴)

❊ ❊ ❊

حسن غزل بیشتر از جهت حالت دراماتیک توام با دیالوگ سه بیت آغازین است که البته پرسشی است مهم در باب گزینشی بزرگ میان زهد و صلاح و عشق و مستی. ابیات بعدی هم، به‌ویژه بیتهای ۵ و ۸، که مهمتر از بقیه‌اند، مـی‌توانـند مـرتبط بـا آن گزینش یا از نتایج آن تلقی شوند، چنان‌که عقل متعلق به طیف زهد (با نماد کعبه) و دیوانگی هم زیرمجموعهٔ عشق (خانهٔ خمّار) است، و یا جهان را یکسره آیات لطف او دیدن، که خود از پیامدهای خجستهٔ همان گزینش است.

و اما ترتیب بیتهای ۲ و ۳ در قزوینی به عکس است، و به گمانم همین باید درست باشد زیرا هم‌منزل شدن در خرابات مغان را باید پاسخی به مسأله یا تسلایی برای مریدان از سرگشتگیی دانست که گرفتار آن شده‌اند، و پرسش منطقاً باید بر آن مقدّم باشد. اغلب چاپهای معتبر دارای همین ترتیب‌اند، و در شگفتم چگونه این معنی در طبع خانلری لحاظ نشده است. اما در برابر، دو بیت ۶ و ۷، که قزوینی ندارد، به نظر ضروری و اصیل می‌آیند و هردو از حیث موضوع با هم مرتبط‌اند، زیرا هردو حاکی از تفرقه و پراگندگی دل‌اند، مشکلی که بیت ۸ (زیبا و خواستنی شدن جهان با حضور «او») گشایندهٔ آن و رفع‌کنندهٔ تفرقه است و فصل‌الخطاب غزل. پس یا پیش بودن سه بیت ۶ تا ۸ (مطابق برخی چاپها) هیچ‌گونه خللی در ارتباط موضوعیِ یاد شده وارد نمی‌آورد، چون به هر حال آن سیاه‌شدگی جهان در برابر سپیدبختی (بیت ۸) واقع می‌شود.

۱ ساقی، به نور باده برافروز جام ما
مطرب، بگو، که کار جهان شد به کام ما

۲ ما در پیاله عکس رخ یار دیده‌ایم
ای بی‌خبر ز لذّت شرب مدام ما

۳ چندان بود کرشمه و ناز سَهی‌قدان
کاید به جلوه سروِ صَنوبرخرام ما

۴ هرگز نمیرد آن‌که دلش زنده شد به عشق
ثبت است بر جَریدهٔ عالَم دوام ما

۵ ترسم که صرفه‌ای نبرد روز بازخواست
نان حلال شیخ ز آب حرام ما

۶ مستی به چشم شاهد دلبند ما خوش است
زان رو سپرده‌اند به مستی زمام ما

۷ ای باد، اگر به گلشن اَحباب بگذری
زنهار، عرضه ده برِ جانان پیام ما

۸ گو: نام ما ز یاد به‌عمدا چه می‌بری؟
خود آید آن که یاد نباشد ز نام ما

۹ حافظ، ز دیده دانهٔ اشکی همی‌فشان
باشد که مرغِ وصل کند قصد دام ما

۱۰ دریای اخضر فلک و کشتی هلال
هستند غرق نعمت حاجی قوام ما

۱. از آنجا که ظروف کوچکتر شراب چون جام، ساغر، پیاله، کأس، و گاه قدح در بسیاری موارد نمادی از دل، یعنی دل آگاه و عاشق، است، و بیت هم بی تردید عرفانی است، می‌توان آن را چنین تفسیر کرد که از ساقی (ساقی کل، سقایت‌کنندهٔ کلّ مخلوقات) می‌خواهد تا دل او را از نور عشق و سرمستی آن روشن بدارد و صفا بخشد، به‌ویژه که دیگر نماد مهم در حوزهٔ مفهومیِ پیام و پیام‌رسانی، یعنی مطرب، نیز

در بیت حضور دارد و مفهوم بیت بی‌تردید آمیزه و حاصل جمعی از این دو نماد محوری است. عبارت «کار جهان شد به کام ما» می‌تواند مشمول ایهام ساختاری یا همان اختلاف قرائات باشد، بدین‌سان که هم می‌توان آن را مقول قول شاعر انگاشت، و هم مطرب. اما این نگارنده وجه نخست را ترجیح می‌دهد و «که» را نه حرف ربط بلکه «که»ی تعلیل به معنای «زیرا» می‌گیرد، یعنی: ای مطرب، به نغمه درآ، زیرا که جهان بر وفق مراد ماست.

۲. پیاله: از یونانی piálē، معرّب آن: فیالجه؛ آوندی از چینی و بلور و جز آن (معین) = ساغر، جام، دوستگانی، کأس (تازی) و مبدل آن در پارسی: کاسه و امثال اینها

عکس: در قدیم به معنای آنچه امروز تصویر می‌گویند به کار نمی‌رفت بلکه معنای پرتو، بازتاب یا انعکاس نور، رنگ و غیره یا باژگونگی و معکوس کردن داشت. برای معنای عکس یا تصویر امروزی از واژه‌هایی چون صورت، نقش، تمثال، رسم و امثال اینها بهره می‌گرفتند. مولانا: «استمداد از پرتو و عکس او گیرند.» (فیه ما فیه ۱) نظری به لغتنامهٔ دهخدا و تمامی معانی مذکور در ذیل «عکس» می‌تواند مؤید این عرض نگارنده باشد؛ عراقی:

چون عکس جمال تو ندیدیم　　　بر روی تو شیفته چرائیم؟
(کلیات ۲۵۱)

جامی:

هرچه در چشم جهان‌بینت نکوست　　　عکس حسن و پرتو احسان اوست
(نقدالنصوص ۱۷)

حافظ هم تنها به همین معنی به کار برده است و بس:

شب تیره چون سر آرم ره پیچ پیچ زلفش؟　　　مگر آن‌که عکس رویش به رهم چراغ دارد
به طرب حمل مکن سرخی رویم، که چو جام　　　خون دل عکس برون می‌دهد از رخسارم

مدام: خمر، از آن روی چنین نامیده شده که هیچ چیزی از نظر ادامهٔ شرب به اندازهٔ آن نیست. برخی نیز به دلیل ماندن آن در خم گفته‌اند. (لسان‌العرب) شراب انگوری (منتهی‌الارب) در اشعار پارسی و تازی، فراوان به صورت ایهام به دو معنای شراب و پیوسته می‌آید چون هرجا که «مدام» همراه با باده و مشابهات آن یا مستی و دیگر متعلقات آن می‌آید چنین ایهامی را پدید می‌آورد؛ سنایی (دربارهٔ کودکی خراباتی):

شیوهٔ خمر و قمر و زمر مدام　　　صفتی بود مر ورا ذاتی
(دیوان ۱۰۲۲)

خواجو:

آتش تیغ تو در خانهٔ خورشید، مقیم　　　بادهٔ مِهر تو در ساغر ناهید، مدام

(دیوان ۷۴)

بیت متن، بر وجهی که گفته شد، دلالت بر مشاهدهٔ پرتو و بازتاب رخسار محبوب عارفان در دل گوینده دارد، زیرا آنچه از او به دل می‌آید نه ذات وی بلکه پرتو یا تجلی اوست.

۳. صنوبرخرام: سعدی:

خورشید زیر سایهٔ زلف چو شام اوست　　　طوبی غلام قدّ صنوبرخرام اوست

(غ ۹۴)

بالابلندان تا آنجا می‌توانند جلوه بفروشند که قامت دلارای یار ما به تجلی درنیامده باشد. در تصوف می‌گویند: تجلی حق یا خلق، هریک سبب استتار دیگری است. «فی‌الجمله تجلّی حق ـ سبحانه و تعالیٰ ـ سبب استتار خلق است و استتارش موجب ظهور دیگری.» (مصباح‌الهدایة ۱۳۲) (دربارهٔ تجلی، نک. ح ۱۴۸/۱.)

۴. جَریده: دفتر یا کتاب یا رساله‌ای که حاوی مسایل مملکتی از مالی و لشکری و جز آن باشد. (اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۲۴۰) سنایی:

نقش دین، آن که زَاَهل محرابند　　　در جریدهٔ مجرّدان یابند

(حدیقه ۱۴۵)

انوری:

جریده‌های تواریخ عهد دولت تو　　　ز رسمهای تو پر دُرج درّ مکنون باد

(دیوان ۱، ۱۱۱)

هرگز نمیرد آن‌که...: مضمونی بس شایع است؛ سنایی:

که اجل جان زندگان را برد　　　هرکه از عشق زنده گشت، نمرد

(حدیقه ۲۳۰)

هم او:

آن راکه زندگیْش به عشق است، مرگ نیست　　　هرگز گمان مبر که مر او را فنا بود

(دیوان ۸۶۶)

بیت حافظ مَثَل سایر شده است به نام او. (امثال و حکم ۴، ۱۹۷۲)

۵. صرفه بردن: الف. نفع بردن، سود بردن؛ ب. پیش افتادن، سبقت جستن (معین) معنای اخیر، که معمولاً با افزودن «از» بر فعل حاصل می‌شود، مراد است.

نان حلال ـ آب حرام: از مصطلحاتی است که نوعاً بر زبان اهل وعظ و شرع بسیار می‌رود. آب حرام = شراب؛ مسیح کاشی:

مفتی به جرم مَی‌کَشی‌ام می‌کند هلاک　　　خون حلال بین که به آب حرام ریخت
(وارسته، مصطلحات‌الشعراء)

قیاسهای حافظانه: عبارت است از مقایساتی که در آنها تلقی اهل زهد و شرع با موازین عشق و رندی برابر نهاده و همواره این بر آن رجحان داده می‌شود، و بارها به شکلهای مختلف در شعر او آمده است؛ مضامینی جذاب و معمولاً طنزآمیز. برخی را نقل می‌کنم:

باده نوشی، که درو روی و ریایی نبود　　　بهتر از زهدفروشی، که درو روی و ریاست
فقیه مدرسه دی مست بود و فتوی داد　　　که: می حرام، ولی به ز مال اوقاف است
مَی خور، که صد گناه ز اغیار در حجاب　　　بهتر ز طاعتی که به روی و ریا کنند
ترسم که روز حشرْ عنان بر عنان رود　　　تسبیح ما و خرقهٔ رند شرابخوار
(که نزدیکترین مضمون به بیت متن است.)
مرا، که از زر تمغاست زاد و برگ معاش　　　چرا مذمّت رند شرابخواره کنم؟

۶. شاهد: در جلد ۱ بحثی کلّی دربارهٔ آن داشته‌ام. (۱۹۷ ـ ۲۰۴) مطالب حاضر نیز مزید بر آن است.

شاهد در اصل به معنای گواه و ناظر، و مجازاً یعنی خوب و زیبا، و این معنی به‌نظر می‌رسد از موالید و تأثیرات تصوف باشد، زیرا در مجالس سماع معمولاً فردی نوجوان و اندکسال و لزوماً زیبا و خوش‌منظر، خواه به عنوان مطرب و قوال و خواه غیر آن (البته با شروط و الزاماتی که در منابع تصوف از آنها سخن رفته) حضور می‌یافته است. عدّه‌ای هم دلیل این معنی را چنین گفته‌اند که شاهد کل و ناظر همیشگی یعنی حضرت حق دارای جمال مطلق است. «شاهد» را اگر هم از مقولهٔ فاعل به معنای مفعول، یعنی «مشهود»، بگیریم (چنان‌که عده‌ای برآن‌اند) باز تغییری در حکم پدید نمی‌آید. در هر حال، «شاهد»، گذشته از معنای زیبا یا جمیل، به معنای خوب، نیکو و درست نیز هست (چنان‌که نمونه‌اش را در بحث پیشگفته داده‌ام). به معنای زیبا، سنایی در «طریق‌التحقیق»:

یوسفی دیده‌اند زیباروی　　　شاهدی دیده‌اند نیکوخوی
(مثنویها ۱۱۸)

مولانا:

آنک گل را شاهد و خوشبو کند   هر چپی را راستْ فضل او کند

(مثنوی ۵، ۱۳۷)

حافظ «شاهد» را در اکثر قریب به اتفاق موارد به معنای اسمی (یعنی معشوق و موجود زیباروی) آورده، ولی در بیت زیر به معنای صفتی یعنی زیبا:

دلبرم شاهد و طفل است و به بازی، روزی

بکشد زارم و در شرع نباشد گنهش

این وجه از شاهد، امری بیرونی و از مقولهٔ انسان است، اما شاهد معنایی دیگر هم در تصوّف دارد که از شمار معانی و مجرّدات است و عبارت از آنچه در دل انسانْ حاضر و ذکر آن بر دل غالب است. حال اگر آن غالب بر او از مقولهٔ علم باشد «شاهد علم» خوانده می‌شود، و اگر از شمار وجد باشد «شاهد وجد» نام می‌گیرد، و اگر حق باشد «شاهد حق». (جرجانی، التعریفات ۱۲۹) آنچه در تو حاضر و شاهد است به آنچه از تو غایب است، یعنی با وجود خویش بر قلب تو حاضر است. گوینده‌ای گفته است:

و فی کلِّ شئٍ لَهُ شاهدٌ   یَدُلُّ علیٰ اَنَّهُ واحدٌ

جنید گفته است: شاهد حق در ضمیر و باطن تو بر آن آگاه است، و مشهودْ آن چیزی است که شاهد بر آن گواهی دهد. (ابونصر سرّاج، اللمع ۴۱۵) «به شاهد، آن خواهند که اندر دل مردم بود و آنچه بر وی غلبه دارد ذکر آن تا چنان پندارد که وی را بیند و اگر [=اگرچه ـ م] از وی غائب بود. و هرچه بر دل مردم مستولی بود و غلبه دارد، آن شاهد او بود. اگر علم غلبه دارد، شاهد علم بود، و اگر وجد غلبه دارد، شاهد وجد بود. شبلی را پرسیدند از مشاهدت، گفت: ما را مشاهدت از کجا آید؟ ما را شاهدْ حق بود. اشارت کرد به آنچه بر وی غلبه داشت از ذکر حق و آنچه حاضر بود اندر دلش دائم از ذکر حق.» البته قشیری معنای شخص را هم نفی نمی‌کند: «و هرکرا دل به مخلوقی مشغول گردد گویند: شاهد اوست یعنی حاضرِ دل وی است، که دوستی و محبتِ دوام، ذکر محبوب و دوست واجب کند.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۳۱ ـ ۱۳۲) بنا بر دیگر اقوال نیز «شاهد» مشترک میان انسان و معانی است: «اگر حاضرْ حق است، شاهدْ اوست، و اگر حاضرْ خلق است، شاهدْ آن.» عزالدین محمود در اینجا مِلاکی هم برای تشخیص این‌دو از یکدیگر به دست می‌دهد: «هرگاه لفظ "شاهدْ" مطلقاً بر صیغت واحد استعمال کنند مرادشان حق بود ـ تعالی و تقدس ـ و چون "شواهد" گویند بر صیغت جمع، مرادشان خلق بود، به جهت وحدت حق و کثرت خلق.»

(مصباح‌الهداية ۱۴۱) گفتنی است خواجه هردو معنی را در اشعارش دارد: به معنای معنوی و مجرّد یا حضرت حق، گذشته از بیت متن:

یا رب، به که شاید گفت این نکته که در عالم
رخساره به کس ننمود آن شاهد هرجایی

و به معنای انسان:

این تقوی‌ام تمام، که با شاهدان شهر ناز و کرشمه بر سر منبر نمی‌کنم

نصرالله پورجوادی در ضمن بحث از شوق رؤیت خداوند در بهشت و این‌که بعداً همین رؤیت اخروی به رؤیت در جهان کنونی کشیده است، می‌نویسد: حتی موضوع شاهد و شاهدبازی نیز شاخه‌ای است که از اصل مسألهٔ رؤیت جوانه زده است. موضوع نظر و نظربازی در تصوّف هم باز مآلاً به مسألهٔ رؤیت مربوط می‌شود. (رؤیت ماه در آسمان ۱۳، دیباچه)

شاهدبازی: شاهدباز در تصوّف به کسی می‌گفته‌اند که معتقد بود نظر کردن به امردان نیکوروی، به شرط آن‌که از روی شهوت نباشد بلکه به قصد اعتبار باشد و ناظر از مشاهدهٔ شاهد به غایب عنایت کند و جمال صانع را در صنع بیند، جایز است. (همان ۳۵) نمونه‌ای هم که نویسنده ذکر می‌کند همان ماجرای معروف شیخ اوحدالدین کرمانی است و دیدن ماه در طشت آب و گذر کردن شمس تبریزی بر او و گفتن این‌که «اگر در گردن دُمبل نداری، چرا بر آسمانش نمی‌بینی؟» و این یعنی مشاهدهٔ جمال حق در وجود شاهدان و امردان زیباروی. (۳۶)

از شاهد به معنای متعیّن و انسانی‌اش برخی عارفان نکوهشها کرده‌اند؛ سنایی:

شاهدان زمانه، خرد و بزرگ چشم را یوسف‌اند و دل را گرگ
نقش پرآفت‌اند چینی‌وار چشم را گُل دهند و دل را خار

و آنگاه در صفت شاهد از نوع روحانی، با ستایش چنین می‌گوید:

آن نگاری که سوی او نگری او دل از تو برد، تو درد بری
روی اگر هیچ بی‌نقاب کند روز را با دو آفتاب کند
ور کند هیچ بند گیسو باز سه شب قدر برگشاید راز
دایگانْ زلف او چو تاب دهند چینیان نقش خود به آب دهند
دُرج دُرّش چو نطق بشکافد شرمش از گل نقابها بافد...
گرچه در پرده‌ها تواند شد زآیچ عاشق نهان نداند شد
بوی او عقل را کند سرمست روی او مرگ را کند پس دست...

دیــده زان چشــمها کـه بـردارد　　　جـز کسـی کـافت بـصر دارد؟...
بــر درش لشکــر هــوس نـبود　　　وز سُــوار و پــیاده کس نـبود...
(حدیقه ۱۲۷ـ۱۲۸)

مولانا می‌گوید: شاهدان جز در دل صیقل‌یافته جلوه‌گر نمی‌شوند:

خواهی که شاهدان فلک جلوه‌گر شوند　　　دل را حـریف صـیقل آیـینه‌رَند کـن
(کلیات ۴، ۲۵۴)

عراقی نیز ترک شهوت را در کار و بار شاهد، اصلی گزیرناپذیر می‌داند:

تو از سر شهوتی که داری، برخیز　　　تــا بـنشیند هـزار شـاهد بـا تـو
(کلیات ۳۲۱)

(برای اطلاع بیشتر دربارهٔ شاهد و شاهدبازی، نک. نصرالله پورجوادی، رؤیت ماه در آسمان، که بررسی و پژوهشی دربارهٔ مفاهیم و مصادیق آن در متون کلامی و عرفانی است؛ نیز: سیروس شمیسا، شاهدبازی در ادبیات فارسی، که بیشتر حـاوی بـررسیهای تاریخی و شواهد در متون نظم و نثر است.)

به چشم: ایهام: الف. مستی (مستی هر کس، از جمله ما) در نظر محبوب ما خوب و بایسته است. ب. مستی و حالت خمار و مستی (تنها) در چشمان او خوش می‌نشیند و زیبندهٔ اوست و بس.

مستی (لخت دوم): می‌توان آن را، هم با «ی» نکره خواند، و هم مصدری؛ اما نکره مرجّح است، یکی به دلیل تحرّز و تحاشی همیشگی حافظ از تکرار عـین الفـاظ، و دیگر به دلیل معنایی، بدین‌سان که زمام یا ماهار را معمولاً به دست فردی مشخّص و متعیّن می‌سپارند، نه به معانی مجرّد، اگرچه شق اخـیر نـیز امـری شگـفت‌انگـیز و ناپذیرفتنی نیست؛ ضمن این‌که ماهار کس یا کسانی را به مست دادن، خود خلاف آمد عـادت و پـارادوکس است، اگـرچـه ایـن «مست» کـه شـاعر مـی‌گوید، بـهترین و شایسته‌ترین راهنما و قیادت او خوشترین رهنمایی برای اهـل دل و اصـحاب ذوق است، و این معنایی است که از لحن شاعر و مجموعهٔ عناصر بیت برمی‌آید.

مستی چشم: با نظری به اصطلاحنامه‌های تصوّف (کـه مـطابق بـحثهایم اعـتقاد چندانی به آنها ندارم) مثل اصطلاحات‌الصوفیهٔ کاشانی، رشف‌الالحاظ الفتی، مرآت عشاق و... در مدخلهای مربوط به چشم و شیوهٔ نگاه، مثل چشم مست، خمار، بیمار، جادو، فتان، آهوانه، نرگس و غیره، می‌بینیم که در اکثر قریب به اتفاق تعاریف، واژهٔ «ستر» (پوشیدن و پوشیدگی) همچون «ستر عنایت الهی»، «ستر تقصیر سالک»، «ستر احوال

یا: مقامات» و... چونان عنصری ثابت و قدر مشترک وجود دارد، که حالتی مبهم و بینابینی را برای چشم و نگاه می‌رساند، بدین‌سان که بیننده نمی‌داند آن نگاه چه مفهومی دارد؛ آیا لطف است یا قهر، توجه است یا بی‌اعتنایی، انس است یا هیبت، جلوهٔ جمالی است یا جلالی، می‌نوازد یا می‌گدازد، و یا آمیزه‌ای از هردو قطب مغایر است؟ آنچه مسلّم است این‌که صاحبان این اصطلاحنامه‌ها یا فرهنگها معمولاً تعابیر و دریافتهای ذوقی خود را در هیأت تعاریف این واژه‌ها و ترکیبات ارائه کرده‌اند. اما از این دست واژه‌نامه‌ها هم که بگذریم، آنچه برآیند کلّی تصاویر شاعرانهٔ چشم و حالات مختلف و متغیر آن در اشعار است نیز بیانگر همین ابهام در برداشت شاعر از چگونگی نگاهی است که در دنیای دل و درون یا به قولی خیال خویش از دلدار دیده است، و این‌که آنان گاهی شکوه دارند از این‌که معشوق، آنان را دوچار گمان و چه بسا خطا در تفسیر نگاه کرده است. ابیاتی نظیر این سخن خواجه در دنیای غزل فزون از شمار است:

شیوهٔ چشمت فریب جنگ داشت ‏ ‏ ‏ ما غلط کردیم و صلح انگاشتیم

این دودلیها، گمانه‌زنیها و فروماندگیها در تفسیر نوع نظر معشوق در قبال عاشق، امری است برخاسته از حالت خواب و خمار و مستی چشم یار، که بسی سوداها و وسواسها و بیم و امیدها را در دل و ضمیر شاعر عاشق پدید می‌آورد، عوالمی که غمها و دغدغه‌هایش نیز چه‌بسا دلخواه و روحبخش است.

۷. گلشن احباب: از ترکیبات متعددی است که در شعر عارفانه می‌آید و دلالت بر مسکن مألوف ارواح انسانی دارد، یعنی مبدائی که قرارگاه ارواح آشنا با یکدیگر بوده و مرجع مقصود آدمیان نیز هست، چون گلشن جان، گلشن قدس، گلشن ارواح، گلشن رضوان، گلشن روحانیان، عالم الفت، صومعهٔ عالم قدس، نزهتگه ارواح، جایگاه خلوتیان ملکوت، بام ملکوت و...، که بیشتر اینها در شعر خواجه آمده است. (نیز نک. ح ۳۷/۵.)

زنهار: به‌طور معمول، قید منع و تحذیر است و با فعل منفی می‌آید: زنهار مکن، زنهار میازار، زنهار از این‌که بازگویی؛ و با فعل مثبت کمتر می‌آید، اگرچه ظاهراً منعی در این مورد، یعنی استفاده از آن به جای قید تأکید و ایجاب از قبیل حتماً، قطعاً، مسلماً و غیره، هم نبوده، چنان‌که حافظ در دو سه مورد دیگر نیز آن را به همین صورت به کار برده است: عیبم بپوش، زنهار، ای خرقهٔ می‌آلود (۱۶۷/۳) و: زنهار، کاسهٔ سر ما پر شراب کن (۳۸۸/۴) ولی اینها به هر حال در اقلیت‌اند، همچنان که

سعدی نیز در مواردی اندک به این شکل گفته است.

بیت متن به احتمال قوی مقتبس از سعدی است:

ای باد، اگر به گلشن روحانیان روی یـار قدیم را برسانی دعـای یـار
(غ ۳۰۰)

۸. همچنان که در بحث از انواع ایهام نیز گفته‌ام (ج ۱، ۶۶۹ـ ۶۷۰) احتمال می‌رود تأثیرگیری از بیتی باشد که سراینده به یادم نیست ولی شاهدی است که در منابع بدیع برای صنعتی به نام اسلوب‌الحکیم می‌آورند و آن این است که مخاطب، سخن گوینده را حمل بر معنای مخالف آن کند:

گفتمش: باید بری نامم زیـاد گفت: آری، می‌برم نامت ز یاد

البته با این فرق که در این بیت «زیاد» و «ز یاد» به صورت جناس مرکب آمـده است، ولی در سخن خواجه می‌تواند ایهام ساختاری یا خـوانشـی بـاشد چـون بـه هـردو صورت می‌توان آن را خواند و معنی کرد، بدین‌سان که: تو (معشوق) اکنون نام مـرا «زیاد» (= بسیار)، البته به عمد و تکلف، می‌بری، در حالی که روزی خواهد آمد کـه نامم را یکسره از خاطر ببری. صورت دیگر، همان شکل مـعمول در خـوانش بـیت است. البته شکی نیست که خوانش اصلی یا طبیعی بیت حافظ همان «ز + یاد» است، ولی مگر با توجه به سنت قدما می‌توان از ایهام‌دوستی آنان (و در مورد برخی حـتی ایهامبارگی) غافل ماند؟ آیا آن همه ایهام خوانش در اشعار سراغ نداریـم؟ گـذشته از اینها، حافظ در برابر «نام به عمداً ز یاد بردن» تعبیر «نام به سهو بردن» نیز دارد: نام من رفته‌ست روزی بر لب جانان به سهو... (۲۵۹/۵)

یاد نباشد: قزوینی: یاد نیاری؛ هردو ضبط موجه و هرکدام دارای لطف خاص خود است و هیچ‌یک برتری مطلق بر دیگری ندارد.

۹. وصل: نک. ح ۶۳/۷.

۱۰. دریای اخضر: اگرچه تشبیه آسمان به دریای سبزرنگ است، اما دریایی به این نام هم هست. در حدودالعالم: «بحرالاخضر»، «دریای اخضر» و «دریـای سـبز» آمـده است. (۹) «نخست دریای اخضر است این که اوقیانوس مشرقی گفتیم و حدّ او آنک معلوم است از آخر عمارت جنوبی تا به خـط اسـتوا و جـزیرهٔ واق‌واق و شـهرهای واق‌واق و ناحیهٔ چینستان و کرانهٔ شـهرهای تـغرغز و خـرخـیز است.» (۱۱) حـافظ «دریای محیط فلک» هم دارد. (۳۱/۷) هـمچنین واژهٔ «اخـضر» احـتمالاً ایـهامی بـه «خُضرة» (= سبزی، که خودْ نـعمت است) دارد، بـه قـرینهٔ «نـعمت». پـیداست ایـن

کشتیِ پُر است که غرق می‌شود. «غرق نعمت» هم اضافهٔ نشوئی است، یعنی غرق شده از نعمت. نیز «دریای اخضر» یکی از هفت دریای بزرگ، مطابق تقسیمات قدما، است. (نک. «هفت دریا» در: ح ۴۶۱/۹.) واژهٔ «فلک» هم دارای تبادر به «فُلْک» (=کشتی) است.

هلال: (=ماه نو) Nouvelle - lune (فرانسه) اَشکال ظاهری ماه از نظر یک ناظر زمینی است و آن را «اَهِلَّه» جمعِ هلال نیز گفته‌اند. چون خورشید فقط یک نیمکرهٔ ماه را روشن می‌کند و ناظر زمینی جز قسمتی از آن را نمی‌بیند و این قسمت نیز هر ماه دوچار دگرگونی می‌شود، در اوائل ماه به شکل هلال نازک و روشن دیده می‌شود؛ پس از یک هفته نیمدایره [...] پس از محاق مجدداً به صورت هلال درمی‌آید [...] و فارسی‌زبانان قدیم، هلال را نوماه و تربیع را نیم‌ماه و بدر را پُرماه گفته‌اند [...] تشبیهات و تعبیراتی چون سیمین صَولَجان [معرّب «چوگانِ» پارسی ـ م]، گسسته‌نور، گوشوارهٔ فلک، گوشهٔ بام، شاخ غزال، شاخ گوزن، چنگ، چوگان سیمین، سیمین کمان، طوق، ابروی زال، ابروی فلک، ابروی شام، ناخنهٔ چشم شب، عکس هاله، پشت انگشت، ناخن و ناخنه، ابرو، ساغر، کاسه، کشتی، ماهی، قلم و داس، همگی منحصراً دربارهٔ ماه نو است. (مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۸۶۱ـ۸۶۲)

حاجی قَوام: قوام‌الدین حسن، معروف به تمغاچی (ﻓ ۷۵۴) در منابع عصر، همچون شیرازنامهٔ ابوالعباس زرکوب شیرازی و تاریخ آل مظفر محمود کتبی، از او چون یار و غمخوار ابواسحق و استوارکنندهٔ پایهٔ پادشاهی او یاد می‌شود. لقب «تمغاچی» از آنجا بر وی نهاده شده بود که متصدّی امور مالیه و گردآوری تمغا (عوارض، مغولی) در پارس بود. ابن‌بطوطه می‌گوید: حاجی قوام تمغاچی، که متصدی مالیه بود، به من گفت که او مالیات شیراز را روزانه به ده هزار دینار به مقاطعه پذیرفته و این مبلغ به حساب پول طلای مغرب معادل با دو هزار و پانصد دینار می‌شود. (سفرنامه ۱، ۲۵۶) مرگ او، که در گیرودار لشکرکشی مبارز به شیراز واقع شد، ابواسحق را سخت دلشکسته کرد. کتبی: «از آثار دولت که امیر مبارزالدین را دست داد در فتح شیراز، چند قضیه واقع شد. اولاً [...] خواجه حاجی قوام‌الدین حسن، که از اکابر رؤوس فارس بود و مثل او به کرم و خیرات و مبرّات و خصائل پسندیده در فارس کسی نشان نداده، وفات کرد و امیر شیخ به غایت مضطر شد.» (تاریخ آل مظفر ۳۹) حاجی قوام در اشعار، بیش از هرچیز به دو صفت تدبیر و سخا ستوده شده است. از او در چند شعر دیگر خواجه نیز سخن رفته است (از جمله ۳۰۳/۸، ۳۲۲/۱۰ و قطعه‌های ۹، ۲۷ و

۴۶). دیگر شاعران حدود عصر حافظ نیز مدایح متعدد برای او گفته‌اند.

تشبیه فلک به دریا و ماه نو (هلال) به کشتی: ظهیر فاریابی:

روی فلک چو لُجّهٔ دریا و ماه نو   مانند کشتیی که ز دریا کند گـذار

(دیوان ۹۸)

ممکن است حافظ در بیت خود از ابن‌معتز نیز تأثیر گرفته باشد:

اُنْظُرْ اِلیهِ [=اِلی القمر ـم] کَزَورقٍ مِنْ فِضَّةٍ   قَـــد اَثْـــقَلَتْهُ حُـــمولَةٌ مِـــن عَـــنبرِ

(عبدالرحیم بن احمد العباس، معاهد التنصیص علیٰ شواهد التلخیص ۱، ۱۰۸، به نقل از زرین‌کوب، نقد ادبی ۸۴ح) (به آن [ماه] بـنگر، چـونان زورقـی است از سـیم، کـه بارهایی از عنبر بر آن گرانی کند.)

هــمچنین ایــن بـیت، نـخستین مـورد از مـدح در غـزل حـافظ است. (دربـارهٔ مدیحه‌سرایی او به‌طور کلی، نک. ج ۱، ۵۹ ـ ۶۷، و در مورد غزل مدحی یا مدح‌آمیز: ۴۸۸ ـ ۵۰۱.)

۱۲

۱ ای فروغ ماهِ حُسن از روی رَخشان شما
آب‌روی خوبی از چاه زَنَخدان شما

۲ کی دهد دست این غرض، یا رب، که همدستان شوند
خاطر مجموع ما، زلف پریشان شما؟

۳ عزم دیدار تو دارد جانِ بر لب آمده
بازگردد یا برآید؟ چیست فرمان شما؟

۴ دور دار از خاک و خون دامن، چو بر ما بگذری
کاندرین ره کشته بسیارند قربان شما

۵ دلْ خرابی می‌کند، دلدار را آگه کنید
زینهار، ای دوستان، جان من و جان شما

۶ کس به دَور نرگست طَرْفی نبست از عافیت
به که نفْروشند مستوری به مستان شما

۷ بخت خواب‌آلود ما بیدار خواهد شد، مگر
زان‌که زد بر دیده آبِ رویِ رخشان شما

۸ با صبا همراه بفرست از رُخت گلدسته‌ای
بو که بویی بشنوم از خاک بستان شما

۹ عمرتان باد و مراد، ای ساقیان بزم جم
گرچه جام ما نشد پُرمَی به دوران شما

۱۰ می‌کند حافظ دعایی، بشنو، آمینی بگو
روزیِ ما باد لعل شَکّرافشان شما

۱۱ ای صبا، با ساکنان شهر یزد از ما بگو
کای سر حق‌ناشناسان گویِ چوگان شما،

۱۲ گرچه دوریم از بِساط قُرب، همّت دور نیست
بندهٔ شاه شماییم و ثناخوان شما

۱۳ ای شهنشاه بلنداختر، خدا را، همّتی
تا ببوسم همچو گردون، خاک ایوان شما

۱. فروغ: واژه‌ای پارسی = اَفروغ؛ ایرانی باستان -abi - rauka، که abi پیشوند و دیگری از ریشهٔ - rauk = درخشیدن و تابیدن است. در فارسی میانه frōg (فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «افروغ»)

آب‌روی: آب (به تنهایی) از دیرباز به معنای آبرو، عزّت و اعتبار و نیز تر و تازگی، رونق، خرّمی، طراوت، جلا و غیره (که هردو دست معنی در بیت قابل اراده است) به کار می‌رفته است؛ در معانی نخست، رودکی:

ببرده نرگس تو آب جادوی بابِل		گشاده غنچهٔ تو باب معجز موسی

(آثار منظوم ۴۹۲)

و مقولهٔ دوم، فردوسی:

یکی خُرد گوساله در پیش اوی		تنش لاغر و خشک و بی‌آب، روی

(شاهنامه، بروخیم ۱۸۱۸؛ با بهره‌گیری از: فرهنگ تاریخی زبان فارسی، بخش اول)

خوبی: اینجا به معنای زیبایی؛ اگرچه خیر و نیکی نیز می‌تواند همراه با آن اراده شده باشد.

چاه زنخدان: مطابق معیارهای زیبایی و پسند پیشینیان، گودی کوچک روی چانه زیبا دانسته می‌شد، و این‌که عزت و اعتبار و رونق زیبایی بر اثر گودی چاه‌گونه (یا در تشبیه آن به سیب: فرورفتگی سیب‌مانند) باشد تعبیری است شاعرانه و دارای جوهر مبالغه. از نظر بیان، چاه زنخ استعاره از همان گودی آن است همراه با ذکر یکی از ملائمات چاه یعنی آب. (دربارهٔ چاه زنخ، نک. ح ۱۰۷/۸، و سیب زنخدان، ح ۲/۶.) به هر حال، گودی چانهٔ مخاطبان موصوف، مایهٔ اعتبار خود زیبایی انگاشته شده است.

۲. مجموع (یا: جمعیت یا: جمع) ـ پریشان: ایهام تضاد در «مجموع» نسبت به «پریشان»، که ایجاد پارادوکس می‌کند. مضمون و تعبیری است که در اشعار بی‌شمار آمده و مطابق اطلاع این نگارنده، هریک از غزلسرایان از آن بارها بهره جسته است؛ حسن دهلوی:

تا پریشان سر زلف توام، مجموعم		تا خراب لب میگون توام، معمورم

(دیوان ۲۵۰)

(در این باره، نک. ح ۳۱۲/۳.)

۳. عزم: در تعریف عارفانه: «عزم به چیز، قطع است از غیر آن چیز و اِعراض قلب است از همه‌چیز الّا آن چیز. عزم، درست کردن مراد است، و جمع دل پاک.» (خواجه عبدالله انصاری، صد میدان ۳۲)

دیدار : =رؤیت؛ از مباحث مهم کلام، که به تصوّف هم راه یافته، امکان رؤیت وجه حق، بعد یا قبل از موت است. معتزله و اشاعره (که بخشی عمده از کلام اسلامی عرصهٔ مجادلات و احتجاجات آنان و نحله‌های منشعب از هرکدام در برابر یکدیگر است) در مسألهٔ رؤیت نیز با هم اختلاف نظر داشته‌اند. معتزله امکان رؤیت حق در آخرت را نیز نفی می‌کنند و شیعه نیز بر همین است. بیت مشهور فردوسی را (که عده‌ای او را ـ درست یا نادرست ـ از معتزله می‌شمارند) می‌توان زبان حال این فرقه انگاشت؛ در نخستین ابیات شاهنامه آمده:

به بینندگان آفریننده را نبینی، مرنجان دو بیننده را

اما اشاعره دیدار الهی را در جهان پس از مرگ ممکن می‌دانند، ضمن این‌که رؤیت را در همین جهان، تنها در مورد رسول‌الله در واقعهٔ معراجْ متحقق می‌دانند. نظامی (که بی‌تردید و در موارد متعدد تحت‌تأثیر اشاعره است) در برابر فردوسی، و ظاهراً در تعریض به او، می‌گوید: آن حضرت، پروردگار را در وقعهٔ معراج با چشم سر دیده است:

دید پیمبر، نه به چشمی دگر بلکه بدین چشم سر، این چشم سر
دیدنش از دیده نباید نهفت کوری آن کس که به دیده نگفت

که دو بار با تکرار تأکیدی می‌گوید: به چشم سر. البته برای این‌که این سخن به غلط تعبیر نشود که هر کسی قادر به رؤیت الهی است، بلافاصله استدراک می‌کند که این رؤیت از جنس مقدور آدمیان نیست:

دیدن آن پرده مکانی نبود رفتن آن راه زمانی نبود
هرکه در آن پرده نظرگاه یافت از جهتِ بی‌جهتی راه یافت
(مخزن ۱۹)

به هر حال، پیروان مذهب اشعری، و حتی عده‌ای از عرفا، رؤیت را در این جهان ناممکن می‌دانند زیرا جسم مادی ناقص را به روح مطلق و حقیقت کامل چه نسبت؟ اگر این عدم سنخیت و لاجرم فاصلهٔ رفع ناشدنی میان عبد و حق نبود آن «بینونتِ» (= جداییِ) همیشگی (که در جلد ۱ و در جای خود از آن سخن رفت) و شکوه‌های دردناک عارفان از آن از کجاست؟ آیات و احادیث هم البته بر عدم امکان رؤیت قبل از مرگ صحه می‌گذارند، چنان‌که خواهیم دید. خواجهٔ پارسا: «شوق حق مر مقرّبان را دایم است، با آن‌که می‌بیند ایشان را و دوست می‌دارد که ایشان نیز حق را ببینند. ولکن مقام دنیاوی مقام حجاب است و در وی دیدن ممکن نه، الّا بعد موت ارادی یا

طبیعی.» (شرح فصوص الحِکم ۵۱۰) «حق ـ عزَّ شأنُهُ ـ بشارت داد که: بندهٔ مرا از لقای من ناگزیر است، و نگفت که: بنده را از مرگ ناگزیر است تا غمناک نشود. و چون سنت الهی چنین است که لقا نبوَد الّا بعدالموت، فرمود که: و لا بُدَّ لَهُ مِن لِقائی [...] احادیثی چند هست در این باب [...] مثل: اِنَّ احدَکُمْ لایَریٰ ربَّهُ حتی یموت.» (همان ۵۱۱) از دیگر احادیث است: مَن یَمُتْ یَرَنی. عزالدین محمود کاشانی در این باره سخنی دقیق و مستدل دارد: «قالَ اللهُ تَعالیٰ: مَنْ کان یَرْجُوا لِقاءَ اللهِ فَاِنَّ اَجَلَ اللهِ لَآتٍ [عنکبوت ۵] رؤیت عیان در این جهان متعذّر است، چه باقی در فانی نگنجد، اما در آخرتْ مؤمنان را موعود است: وُجوهٌ یَومَئِذٍ ناضِرةٌ الیٰ رَبِّها ناظرةٌ [قیامت ۲۲ و ۲۳] و کافران را ممنوع: کَلّا اِنَّهُمْ عَن رَبِّهِمْ یَوْمَئِذٍ لَمَحجوبونَ [مطففین ۱۵] مؤمنان در دنیا حق را به دیدهٔ ایمان و بصیرت بینند، و در آخرت به نظر عیان و بصر، چنان‌که در اخبار آمده است: اِنَّکُمْ سَتَرَوْنَ ربَّکُمْ یومَ القیٰمةِ کَما تَرَوْنَ القمرَ لیلةَ البدرِ لا تُضامّونَ فی رُؤیتِهِ [...] و طایفه‌ای که نفی رؤیت کردند در آخرت [ظ. معتزله و شیعه ـ م] محل غلط ایشان دو چیز آمد: یکی تمسّک به قول خدای تعالی که: لا تُدْرِکُهُ الأَبصار [انعام ۱۰۳] و یکی قیاس آخرت بر دنیا. و جواب از اول آن است که: رؤیتْ دیگر است و ادراکْ دیگر. رؤیت ممکن است و ادراک متعذّر، چه جِرم آفتاب توان دید امّا ادراک نتوان کرد. و جواب از دوم آن‌که: رؤیت اخروی با رؤیت دنیوی هیچ نسبت ندارد. باقی را با فانی چه نسبت؟» (مصباح‌الهدایة ۳۷ ـ ۳۹، به تلخیص) البته به‌نظر این نگارنده می‌رسد که بیت حافظ و قید این‌که جان برگردد یا «برآید» ناظر به همین عدم امکان رؤیت قبل از مرگ باشد، و لقا تنها با مرگ ممکن است.

پورجوادی می‌گوید: مردم قدیم به سائقهٔ اعتقاداتشان از آنجا که دیدار حق را در آن جهان محور آرزوهای خود قرار می‌دادند آرزوی مرگ می‌کردند تا به دیدار حق نایل شوند. قدیمترین قولی که در آن آرزوی مرگ با مفهوم شوق ربط داده شده سخنی است منسوب به ابودردای صحابی (ف ۳۲): اَحَبُّ الموتَ اشتیاقاً اِلیٰ ربی. از قرن دوم به بعد، موضوع تمنای مرگ نزد مشتاقان دیدار خداوند به صورت امری طبیعی درمی‌آید. (رؤیت ماه در آسمان ۲۳۰)

و امّا در باب نظر و منظر حافظ در خصوص امکان رؤیت و لقا یا وصال، عبدالعلی دستغیب می‌نویسد: «حافظ هرگز از وصال جانان نومید نبوده است.» (حافظ‌شناخت ۴۲۱) که حکمی نادرست است. کلّی‌گویی و تعمیم، چنین نتایجی می‌آفریند. حقیقت این است که حافظ در این باره بر یک نهج واحد سخن نگفته،

بدین‌سان که گاه امیدوار به دیدار یا وصال است، و گاهی نیز از آن اظهار نومیدی کرده است، و قضارا این دست سخنان او متعدد است. (نک. ح غ ۱۶۶، و: ح ۱۹۱/۳.)

مضامین شبیه بیت حافظ بسیار است؛ مثلاً انوری:

بسا جانْ منتظر، بر لب رسیده — که تا عشقت چه می‌فرماید امروز

(دیوان ۲، ۸۶۲)

خاقانی:

خاقانی است و جانی از غم به لب رسیده — چون امر تو درآید، هم در زمان برآید

(دیوان ۵۷۹)

امیرخسرو:

کشتنم خواهی؟ اینک سر و اینک خنجر — می‌کُشی یا بزیم چندگهی؟ فرمان چیست؟

(دیوان ۸۰)

شما: = تو، بسیار می‌آید؛ مولانا:

بیا، ای یار لعلین‌لب، دلم گم گشت در قالَب

دلم داغ شما دارد، یقین پیش شما باشد

(کلیات ۲، ۲۵)

(نک. ح ۲/۷.)

۴. خاک و خون: از آنجا که در زمینهٔ مرگ تداعیگر یکدیگرند بارها در اشعار به عنوان دو عنصر متناسب با هم می‌آیند. (نک. ح ۴۱۱/۷.)

۵. خرابی کردن (دل): خرابی: مستی و بیخودی (معین) عراقی:

چشم تو می‌کند خرابی و ما — بر فلک می‌زنیم تاوان را

گر خرابی همی کند، چه عجب؟ — خود همین عادت است مستان را

(کلیات ۶۷)

اما این نگارنده گمان می‌کند خواجه آن را در درجهٔ نخست به معنای بیقراری و شوریدن دل و قَلَق و ناشکیبی به کار برده باشد، و اگر هم معنای مستی را نیز اراده کرده باشد، معنایی ثانوی است.

۶. دَور: در مورد نرگس (=چشم به استعاره) سه معنی به طریق ایهام دارد: نخست ایّام زیبایی و رونق، همچون: به دور گل منشین بی‌شراب و شاهد و چنگ... (۱۹۸/۳)؛ دوم دور در باده به اعتبار «مستان» و این که چشمان یار چنان مست است که گویی باده می‌گرداند؛ و سوم حالت دایره گون گِرداگرد چشم، ضمن این که «طرْف» (کمربند) هم

از نظر گِردی با آن تناسب دارد. نرگس را هم مثل چشم یارْ بیمار خوانده‌اند به دلیل وضع بیمارگونه و خمار آن. بخش زردرنگ میانی گل حالت بیمارگونه به چشم نرگس می‌دهد. (بهرام گرامی، گل و گیاه در هزار سال شعر فارسی ۳۷۱) در دور چشم بیمار یار نیز هیچ کس رنگ عافیت نمی‌بیند چون همگان هم مست و مفتون آن و هم بیمار آن می‌شوند. درست به همین دلیل، طعنی می‌زند به مستوری‌فروشان (زاهدان زهدفروش) که دعوی مصون ماندن از عشق و جمال دارند، اگرچه نه ممکن است و نه اگر هم ممکن باشد بامعنی است. به هر حال «با دردکشان هرکه درافتاد، برافتاد» (نیز دربارهٔ بیماری نرگس، نک. ح ۱۷۵/۹.) خود خواجه بارها می‌گوید از نرگس یار جان به سلامت به در نبرده است، از جمله:

گوشه‌گیری و سلامت هوسم بود، ولی شیوه‌ای می‌کند آن نرگس فتّان که مپرس

طَرْف (بستن): طرف: معنای رایج پارسی آن در عربی وجود ندارد، و برخی برآن‌اند که مأخوذ از «طَرْف» تازی به معنای چشم یا پلک برهم نهادن است. در پارسی: کُلیچهٔ کمر، که برای آرایش بندند؛ کمربند (برهان، معین). خاقانی:

صبح نهد طرف زر بر کمر آسمان آب کند دانه هضم در جگر آسیاب

(دیوان ۴۸)

بند زر و نقره، که بر کمر بندند. (غیاث) طرف بستن یا بربستن: کنایه از سود بردن و نفع یافتن از کسی یا جایی (برهان، معین) که معمولاً با حرف اضافهٔ «از» به کار می‌رود. دانسته نیست که «طرف» به معنای کمربند در پارسی چگونه پدید آمده، آیا صورتی تغییریافته از «طَرَف» به دو فتح به معنای کناره و ناحیه است، یا از «طرْف» به سکون دوم به معنای دَور چشم به دلیل گردی؟ و اما «دَور» در اِسناد به چشم مست یار، در این بیت سلمان به خوبی بیان شده است، اگرچه نه به عین لفظ:

در آن مجلس که چشم یارْ جام حسن گرداند کسی گر باده پیماید، حقیقت باد پیماید

(دیوان ۱۱۰)

مستوری ـ مستی: برخی آن را به ترتیب به صحو (هشیاری و بیداری) و سُکر (مستی) به‌عنوان دو مشرب یا طریقت عارفانه تعبیر کرده‌اند. (خرّمشاهی، حافظنامه ۷۰۶) در حالی که «مستوری» تعبیری است شاعرانه و به طور کلّی یعنی زهد، ورع، تشرع و تحفظ در برابر «مستی»، که عکس آن و سیرهٔ اهل عشق، جنون، بیخودی و شیدایی است. مستور و مست هم به همان‌سان در اشعار، به‌ویژه غزل، به ترتیب معادل و به جای زاهد و عاشق می‌آید. (از همین‌روست که این نگارنده در جلد ۱ قایل

به دو گروهبندی کلّی به نام «مستور و مست» شد و گروههای تابع هرکدام را به تفصیل بیان داشت؛ نک. ص ۲۰۴ـ۲۰۸.) گفتنی است که اگر هم در جایی «مستوری» به معنای «صحو» به عنوان مصطلح برای مشرب یاد شده به کار رفته باشد (که بعید می‌دانم) ممکن است تعبیر خاص گوینده از خویشتنداری و هشیاری یا تحفظ زاهدانه باشد، چه اساساً طریقت صحو غالباً متأثر از عرفان عابدانه و اصولاً به زهد نزدیک است، امّا اصل معنای مستوری و مستی همان است که ذکر شد.

دو نماد یاد شده، در اشعارْ فراوان در برابر یکدیگر آمده است؛ سعدی:

هرکه با مستان نشیند، ترک مستوری کند
آب‌روی نیکنامان در خرابات آب جوست
(غ ۹۲)

بگویم تا بداند دشمن و دوست — که من مستی و مستوری ندانم
(غ ۴۱۹)

که «و» در «مستوری و مستی» عبارت است از واو مقارنه، یعنی نمی‌توانم عاشق باشم و در عین حال زهد و صلاح و عافیت‌پیشه کنم، و این‌دو جمع‌ناشدنی‌اند. نرگس مست بارها در مقابل مستوری آمده؛ ناصر بخارایی:

چو نرگس نوبت مستیست، ای یار — چو ناصر چند مستوری توان کرد؟
(دیوان ۲۳۹)

مستوری فروختن: فعل «فروختن» و مشتقات آن هرگاه همراه با (چه قبل و چه بعد از) هر اسم معنی بیاید، تظاهر به آن یا نمایش دادن آن در چشم دیگران را می‌رساند، مثل خودفروشی (= جلوه دادن خود)، زهدفروشی، علم‌فروشی، فضل‌فروشی، فروختن قدرت و عظمت، جلوه فروختن، حسن‌فروشی، فصاحت فروختن و... انواع و اقسام آن، و اغلب آنچه برشمردم، در حافظ آمده است. مستوری فروختن هم یعنی خود را زاهد و عفیف جلوه دادن. پیداست که معنی صحو و نظایر آن تا چه حد نادرست است.

۷. گذشته از تصویر آب بر سر و روی آدم خواب‌آلود زدن، می‌توان واژهٔ «آب» را به همان معنای مجازی تر و تازگی و به‌ویژه جلا (مذکور در: ح ب ۱) گرفت، یعنی چهرهٔ درخشان شما جلایی (و طبعاً نوری) به چشم من بخشید. همچنین آب به دلیل خنکی نیز می‌تواند چشم را خنک (به معنای مجازی، یعنی شاد و آرام و راحت، در برابر سوزش و التهاب) کند. خنکی و سردی چشم را در پارسی و تازی به معنای

شادی و قرار و آرامش چشم می‌گفته‌اند، برعکس حرارت و گرمی و التهاب آن. (نک. «قرّة‌العین» در: ح ۳/ ۱۳۰.) احتمال بسیار می‌دهم که حافظ از تعبیر «آب بر روی بخت خفته زدن» در شعر عبید زاکانی بهره گرفته باشد:

دوش بر رخسار زردم دید و چندان کاب زد

بخت خواب‌آلود را بیدار نتوانست کرد

(کلیات ۷۷)

آبِ‌روی: کذا قدیمترین نسخ؛ قزوینی (و نسخِ خلخالی به بعد): آبـی روی (نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۱۳۲.)

۹. جم: در اوستا: ییمَه Yima، سنسکریت (ودا): یَمه Yama، پهلوی: یَم Yam؛ در «جمشید»، جزءِ دوم shêt = درخشان و روشن، و بر روی هم یعنی جم درخشان. (معین، برهان، ح «جمشید») مطابق شاهنامهٔ فردوسی، چهارمین پادشاه از خاندان پیشدادی است. در اساطیر ایرانی و چونان خاطره‌ای دوردست، او رهبر قوم هند و ایرانی از تیرهٔ آریایی بوده که این قوم را در مهاجرت دراز و دشوار از مناطق سرد و یخبندان شمالی به سوی ایران و هند رهبری کرده و تدبیر و کاردانی او در این کار خطیر در خاطرات قومی نقش بسته است. گفته شده او برای آن‌که قومش از زمستانهای سرد در مسیری سخت و پر از عوارض گوناگون طبیعی جان به در برد شهری بزرگ و زیرزمینی به نام «وَرِ جمکرد» ساخت تا در آن پناه گیرند. (البته هیچ‌یک از اینها در شاهنامه بازتاب نیافته است.) در حماسهٔ استاد توس، جمشید مصدر خدماتی عظیم به ایرانیان شناسانده می‌شود، کسی که اختراعات، ابداعات و اکتشافات فراوان با سیاهه‌ای دراز به او منسوب است. (نک. شاهنامه ۱، ۳۹ ـ ۴۲.) در سیصد سال نخست از پادشاهی او ایرانیان در فراخی، فراوانی، آسودگی و شادی می‌زیستند، لیکن شوکت شگرف و کارهای بزرگش برای آدمیان وی را غرّه کرد تا آنجا که خود را کمتر از ایزد نمی‌شمرد. مردم از هر گوشه بر او شوریدند و نابسامانی کشور را فراگرفت. سرانجام، ضحاکْ سپاهی گرد کرد و بر او تاخت. جمشید یارای ایستادگی در خود نیافت و گریخت. ضحاک در آمل بر او دست یافت و «میانش به ارّه به دو نیم کرد». ناسپاسی به یزدان چنان کرد که این پادشاهِ پیشتر ستوده از چشم مردم افتاد، تابدان‌جا که وقتی اهریمنی به نام ضحاک (معرّب «اژی دهاک» = اژدها) وی را به طرزی فجیع کشت، کسی را دل بر او نسوخت.

گرچه جام ما نشد پر مَی...: خواجه یزدیان را به استعاره «ساقیان بزم جم» می‌خواند

(اگرچه حسینعلی هروی نظری دیگر دارد: «اشارهٔ دوری به ایران پیش از اسلام و مباح بودن باده در آن دورانها دارد، که به شاعر چیزی از آن نرسیده است.» (شرح غزلهای حافظ ۱، ۶۲) قصد شاعر ظاهراً ساختن جناس میان «جم» و «جام» است، و شاید این‌دو را از آن روی در کنار یکدیگر آورده که جمشید در برخی روایاتْ مخترع شراب و نخستین شراب‌انداز خوانده شده است. (مصاحب، ذیل «جمشید»؛ معین، مزدیسنا و ادب پارسی ۱، ۴۳۴) در اشعار حافظ «جم» و «جمشید» در اغلب موارد با «جام» یا به هر حال همراه با باده و مستی آمده است. منوچهری در قصیده‌ای انگور را دختر جمشید می‌خواند:

چنین خواندم امروز در دفتری　　　که زنده‌ست جمشید را دختری...

(که در آن شرح می‌دهد چگونه از آن شراب گرفته است. نک. دیوان ۱۴۳ ـ ۱۴۵.) البته اگر پیوند ویژه‌ای میان جم و شهر یزد مورد نظر شاعر بوده باشد، این پیوند بر من پوشیده است. اما بزم جم همچون جام جم، بادهٔ خسروانی و نظایر آن مطابق متون شعری دارای شأن و شوکت خاص خود است، همچنان‌که در شعر خواجه «جرعه‌نوش مجلس جم» هم از جهت مذکور آمده است. (۴۰۵/۳) در هر حال، شاعر می‌خواهد به یزدیان بگوید: با آن‌که شما خود ساقیان مجلس جم (شاید مرتبط با پادشاه «جم‌اقتدار» شهر یزد، یعنی یحیی) هستید بهره‌ای به من نرسانده‌اید. خواجه، بنا بر قراین موجود، از شاه یحیی انتظار التفات بیشتری داشته، همچنان که در جای دیگر از او گلایه کرده است:

شاه هرموزم ندید و بی‌سخن صد لطف کرد

شاه یزدم دید و مدحش گفتم و هیچم نداد

(قطعهٔ ۱۰) مطابق عباراتی از خود غزل حاضر و به قید احتمال، شاعر آن را پیش از سفر به یزد و اقامت تبعیدگونه‌اش در آنجا سروده زیرا، چه آشکارا و چه در سلک عبارات شاعرانه، آرزوی رفتن به آنجا کرده است. این بیت از غزل نیز بیانگر انتظاراتی است که هنوز برآورده نشده، اما قطعهٔ یاد شده مسلماً پس از اقامت یزد گفته شده و در آن با صراحتی که خاص قطعه و متفاوت با لفافه‌های شاعرانهٔ غزل است از خسّت و امساک یحیی در قبال خود سخن گفته است. شاید بتوان گفت که در این غزل با ذکر این‌که هنوز بهره‌ای چنان‌که باید از یزد و یزدیان نیافته، کمابیش امیدی به متمتع شدن در آینده در صورت اقامت در آنجا داشته، لیکن پس از آن امیدش یکسره به یأس مبدّل گشته و رنجش خود را در قطعه بروز داده است. (دربارهٔ نصرةالدین یحیی، نک.

ح ۲۹۸/۱.) واژهٔ «دوران» هم ایهام دارد (روزگار + دَوَران یا دَور گشتن باده). (نیز نک. «جمشید» در: ح ۹۷/۴.)

۱۰. آمین: یونانی amēn، عبری āmēn [آمین، مثل تلفظ عربی ـ م] (*Webster's Third New International Dictionary* ذیل «amen») «آمین» را در باب تأثیر دعا می‌گویند. جمله‌ای است مرکب از فعل و اسم، معنای آن: بار خدایا، دعای مرا برآورده ساز. فعل آن: اَمَّنَ از مصدر «تأمین» است. (لسان‌العرب)

روزی ما باد لعل...: پیداست وقتی لعل (استعاره از لب) آرزو شود درخواست بوسه است. این نیز به‌نظر می‌رسد بیانی از آرزوی رفتن به یزد باشد، و شاید هم «لعل» بیانگر آرزوی دیده‌بوسی با یزدیان باشد.

۱۱. یزد: اصطخری آن را جزءِ اصطخر پارس ذکر کرده است: «ناحیت یزد بزرگترِ نواحی اصطخر باشد. سه جایگه، مسجد آدینه دارد: کثه و میبد و نائین و بهره.» (مسالک و ممالک ۹۷)

۱۲. بِساط: به کسر، هر چیز گستردنی؛ به فتح یعنی زمین فراخ (لسان‌العرب) بَساط به فتح و به معنی گستردنی در تداول عامّه است. این معنی در دهخدا و معین نیز به کسر ضبط شده است.

همّت: چهار معنی یا مصداق دارد، که سه‌تای نخستین در حافظ هست و چهارمی نه؛ به شرحی که خواهیم دید:

الف. کوشش بسیار، فراتر از «سعی»: همت (همّة در عربی) جمع: هِمَم، در لغت از «هَمّ» به معنای غم چیزی را خوردن و غمخوارگی؛ اهتمام = اغتمام یا غم خوردن (لسان‌العرب) از همین معنای کوشش و اهتمام و اغتمام است آنچه در تصوّف در حول توجه قلب به چیزی گفته می‌شود: «همت توجه قلب است به جمیع قوای روحانی به جانب جناب ربّانی به تحصیل کمال.» (خواجهٔ پارسا، شرح فصوص‌الحکم ۱۵) «همتِ به خود آمدن، نخستین درجات همت برای سلوک است، و آن انگیزه‌ای است برای جستجوی ذات باقی و رها کردن فانی.» (ترجمه و شرح اصطلاحات‌الصوفیهٔ عبدالرزاق کاشانی ۹۸) از همین مقوله است اصطلاح «همتْ جمع ماندن» و «همتْ جمع کردن»: «[شیخ] به ذکر مشغول بودی. گوشهای خویش به پنبه سخت کردی تا هیچ آواز نشنودی که خاطر او ببشولد [= بیاشوبد ـ م] و همت او جمع بماند.» (اسرارالتوحید ۱، ۲۷) «وحدت و خلوت و جمع آوردن همت را در صفای باطن، مطلقاً اثری تمام است.» (فصوص‌الآداب ۲۹۷ ـ ۲۹۸) خواجه:

عـاقبت دست بـدان سـرو بـلندش بـرسد　　　هـرکه را در طـلبت هـمت او قـاصر نـیست

همایی چون تو عالی قدر، حرص استخوان تاکی؟　　　دریـغ آن سـایهٔ هـمت کـه بـر نـااهـل افکـندی

ب. دعا و نَفَس صدق و نیروی حمایت روحانی از دور؛ این معنی در متون ادب پیشینهٔ دیرینه دارد؛ عنصری:

اگر به همت گویی، دعای ابدالان　　　نبود هرگز با پای همتش هـمسر

(دیوان ۱۰۷)

«پیوسته همّت شیخ را در راه، دلیل و بدرقهٔ خویش شناسد.» (مرصادالعباد ۲۸۵) «نام شیخ بر زبان براند و از همت او مدد طلبد.» (همان ۲۸۸) مولانا: «می‌گفت که: ما را به همت یاد دار. اصل همت است، اگر سخن نباشد، تا نباشد.» (فیه ما فیه ۱۴۳) در دنبال آن به گونه‌ای سخن می‌گوید که معلوم می‌شود نَفَس و نیت صدق در همهٔ افراد به هم مرتبط است و آغاز آن به عالم ارواح و قبل از خـلقت جسـمانی آدمـی بـازمی‌گردد: «فرمود که: آخر این همت در عالم ارواح بود، پیش از عالم اجسام.» خواجه:

روی خوب است و کمال هنر و دامن پاک　　　لاجرم همت پاکـان دو عـالم بـا اوست

ج. فکرخوانی، دورخوانی دلها و ضمایرْ یکـدیگر را، هـمان کـه امـروز تـله‌پاتی telepathy می‌گویند. بنابه آنچه در فقرهٔ قبل ذکر شد، دلها و نیتهای پاک با یکدیگر پیوند دارند و شواهد بسیار در متون هست بر این‌که شیوخ پاکدل تصوف، فکر دیگری را می‌خوانده و می‌دانسته‌اند، العُهدةُ عـلی الرّاوی. بـه گـمان ایـن نگـارنده، بـیت مـتن می‌تواند شاهدی بر همین معنی باشد چون شاعر می‌گوید (با صحت یا سقم آن در نفس امر کاری نداریم) که: من گرچه فعلاً سعادت قرب ندارم، ولی دل و ضمیرم در پیوند با شما و شاه شماست، همچنان‌که در موردی دیگر می‌گوید:... بُعد منزل نبود در سفر روحانی (۴۶۳/۷).

د. دورجنبانی روانی، یا تأثیر و تغییر در پدیدارها از دور از طریق تمرکز قلب یـا ذهن بر آنها؛ مـعادل امـروزین آن: psycho kenesis، کـه جـزءِ دوم صـورت مـختصر telekenesis است (به اختصار .P.K گفته می‌شود) به همان معنای تأثیر دورادور در امور و اشیا. زنده‌یاد استاد معین: «عرفا همت را به قوّتی اطلاق کنند که کاملان را دست دهد و بدان در امور طبیعت تصرف توانند کرد.» (حافظ شیرین‌سخن ۴۷۴) البته ایشـان در مورد حافظ می‌افزایند: «حافظ نیز این قوت را در خود ایـجاد کـرده بـود.» کـه هـیچ نشانه‌ای از این امر نیست یا این نگارنده نمی‌بیند، چـنان‌که پـیشتر در مـورد مـعنای

چهارم گفت که در حافظ سراغ ندارد. به‌نظر می‌رسد این‌گونه سخنان یا زادهٔ صِرف ارادت به خواجه است، و یا پاره‌ای تعابیر و دعاوی شاعرانه را راست و متحقق انگاشتن. با این وجود، اگر کسانی باشند که بیت زیر را (که گمان می‌کنم «همت» در آن همان دعا و نفس صدق باشد) حمل بر تأثیر دورادور یا دورجنبانی کنند، دلیلی برای مخالفت با نظر آنان ندارم:

گلبن حسنت نه خود شد دلفروز		ما دَم همت بر او بگماشتیم

باری به‌نظر می‌رسد آنچه قدما نظر زدن، چشم زدن و چشم‌زخم زدن می‌نامیدند (و هنوز هم برخی افراد بدان باورمندند) از همین مقوله بوده است. در خسرو و شیرین می‌خوانیم که شیرین مریم را نه با زهر دادن بلکه با «همّت زهرآلود» از میان برداشته است:

چنین گویند شیرین تلخ زهری		به خوردش داد از آن کو خورد بهری
اگر می راست خواهی، بگذر از زهر		به زهرآلود همت بردش از دهر
(۲۶۶)

وحید دستگردی در ضمن شرح احوال نظامی، با اشاره به قوهٔ مانیه‌تیسم magnetism (قوّهٔ افسون و اثرگذاری) در او، شواهدی را از «همت» به همین معنی از اشعار وی ارائه می‌کند (اگرچه هیچ‌یک دلالتی بر برخورداری نظامی از این قوّه ندارد، و از همان مقوله است که در باب حافظ ذکر شد):

همت از آنجا که نظرها کند		خوار مدارش، که اثرها کند
همت آلودهٔ آن یک دو مرد		با تن محمود ببین تا چه کرد
همت چندین نفس بی‌غبار		با تو ببین تا چه کند روز کار
(گنجینه «لد»؛ مخزن ۹۰)

گفتنی است برخی از کرامات منسوب به متصوفه از همین مقوله بوده است. همچنین تله‌پاتی، تله کِنِسیس و مانیه‌تیسم از اموری است که امروزه به طریق علمی و با روشهای خاص آن مورد تحقیق و تجربه قرار می‌گیرد و ربطی هم به نیت و نفْس پاک و نَفَس صدق و غیره ندارد بلکه مبنای آن قوای نهفته در وجود آدمی است. (تا آنجا که من اطلاع دارم، قضا را در جوامع و اقوامی که ظاهراً ارتباطی با امور معنوی و روحانی یاد شده در موردشان قابل اثبات نیست، و مشخصاً در روسیهٔ شوروی سابق، چنین پژوهشها و آزمونهایی به جِد رواج داشت، و گویا هنوز هم دارد.) در هر حال، کلّ این مقوله مرتبط با ادراکات فراحسی extra sensory perceptions (اختصاراً .E.S.P)

است. (با بهره گیری از: خرّمشاهی، جهان غیب و غیب جهان در مورد معادل فرنگی اصطلاحات؛ برای اطلاع بیشتر در این باب، نک. همان ۴۵ ـ ۷۷.)

۱۳. بلنداختر: نیک‌اختر، به‌اختر، مقابل بداختر و شوم‌اختر؛ فردوسی:

دریغ آن کئی فرّ و آن چهر و بُرز　　　دریغ آن بلند اختر و دست و گرز

(مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۹۲)

همچو گردون: قزوینی: همچو اختر؛ خانلری مناسبتر می‌نماید. در مبالغه برای ایوان و کاخ پادشاه معمولاً «گردون‌سای» می‌گویند، و نه «اخترسای». گردون (مجموعهٔ اختران و افلاک) مسلماً تعظیم و مبالغه‌ای بیش از اختر دارد. وانگهی، «اختر» در لخت نخست آمده، و حافظ هم میانه‌ای با تکرار نداشته است. همچنین «گَرد» در «گردون» ایهام ترجمه (یا: جزء) با «خاک» نیز دارد.



شعر را از نظر ساختار می‌توان به دو بخش کرد: یکی از آغاز تا تخلص (ب ۱۰) و دیگر پس از آن. بخش نخست آمیزه‌ای از مضامین تغزلی و عرفانی (عزم دیدار تو...) است و چهار بیت آخر مدحی. دستغیب شعر را متعلق به دورهٔ پنجم حیات شاعر دانسته (برهه‌ای که از توجه او به دیگر بلاد بر اثر دلگیری از شیراز یا درگیری با پادشاه آن آغاز گردیده و به بازگشت به وطن پایان گرفته است.) این غزل ظاهراً اظهار اشتیاق به رفتن به یزد و مقدّمهٔ اقامت تقریباً دوسالهٔ او در آنجاست. البته معلومات ما از این امور و احوال حیات او بسی کمتر از مجهولات است.

۱ می‌دمد صبح و کِلّه بست سَحاب / الصّبوح، الصّبوح، یا اصحاب

۲ می‌چَکد ژاله بر رخ لاله / المُدام، المُدام، یا اَحباب

۳ می‌وزد از چمن نسیم بهشت / بس بنوشید دایما می ناب

۴ تخت زُمُرُّد زده‌ست گل به چمن / راحِ چون لعلِ آتشین دریاب

۵ درِ میخانه بسته‌اند، دگر / اِفْتَتِحْ یا مُفَتِّحَ الابواب

۶ در چنین موسمی، عجب باشد / که ببستند میکده به شتاب

۱. دوستان، هان میِ صبح و میِ صبح

امیرخسرو و خواجو و برخی دیگر، غزل هم‌روال این را دارند ولی به نظر می‌رسد حافظ بیشتر از غزل خواجو تأثیر گرفته باشد:

طَلَعَ الصّبحُ مِن وراءِ حجاب / عَجِّلوا بِالرّحیلِ، یا اصحاب

(دیوان ۶۳۲)

کِلَّه: چادری نازک که به شکل خانه برای جلوگیری از پشه سازند. (لسان‌العرب) یعنی همین پشه‌بند خودمان. غنی: خیمه (یادداشتها ۲۵۶) کلّه بستن: اگرچه به همین معنی است اما مدلول آن در مورد ابر، گرد و غبار و غیره جمع و انبوه شدن است؛ مجیر بیلقانی (در مورد گَرد):

گَرد میدانت ورای کوه خالی کِلّه بست / نام آن گرد اختران در حالْ گردون کرده‌اند

(نقل از راحة‌الصدور ۳۰۴؛ مصحح به بیت حافظ استناد کرده؛ ۵۱۰ح)

واژهٔ «بستن» در چنین ترکیبهایی به معنای تشکیل شدن است.

الصبوح: بادهٔ صبحگاهی (نک. ح ۵۴/۲.)

۲. باده نوشید، باده، ای یاران

لاله: نک. ح ۱۸/۷.

المدام: همچنان‌که پیشتر دیدیم (ح ۱۱/۲) «مدام» به دو معنای پیوسته و شراب است. در اینجا معنای دایم و پیوسته شامل چکیدن شبنم هم می‌شود. خواجه در مضمونی مشابه:... وز ژاله باده در قدح لاله می‌رود (۲۱۸/۸) پیداست چکیدن قطرات شبنم در ظرف قدح‌گون لاله تداعیگر ریختن باده و برانگیزنده به باده‌نوشی است.

۳. گمان می‌کنم «ناب» در خصوص خمر، بی‌ارتباط با «بهشت» نباشد: می‌دانیم که مطابق قرآن، هریک از نعمتهای بهشتی، ناب‌ترین و مرغوب‌ترین در نوع خود است: مَثَلُ الجَنَّةِ الّتی وُعِدَ المُتَّقُونَ فیها اَنهارٌ مِنْ ماءٍ غیرِ آسِنٍ و اَنهارٌ مِن لَبَنٍ لَم‌یَتَغَیَّرْ طَعْمُهُ وَ اَنهارٌ مِن خَمرٍ لَذَّةٍ لِلشّاربینَ و اَنهارٌ مِن عسلٍ مُصَفًّی... الآیة (محمد ۱۵) (وصف بهشتی که پرهیزگاران بدان نوید داده شده‌اند آن است که در آن جویهایی از آب ناگندا و جویهایی از شیری که مزه‌اش برنمی‌گردد و جویهایی از شراب برای لذت‌بخشیدن به نوشندگان و جویهایی از شهد ناب...) می‌بینیم که همهٔ صفات بر حول «ناب» و «پاک» جریان دارد.

۴. اوحدی:

گل شاه‌وار بر سر تخت زمرّدین　　　سوسن ز پیش شاه درآورده بیرقی

(دیوان ۳۹۳)

زُمُرُد: =زُمُرُّد؛ جوالیقی «زُمُرُّذ» (به ذال) ضبط کرده و آن را همراه با «زَبَرجَد» یکجا معرّب و اعجمی (غیرعرب) دانسته ولی ملیت دقیقتری برای آن ذکر نکرده است. (المعرّب ۱۷۵) معرّب شماراگدوس smaragdos یونانی (دهخدا) یونانی smaragdis که احتمالاً از ریشهٔ فارسی است. اعراب هم آن را زمرّد نامیده‌اند. (زاوش، کانی‌شناسی در ایران قدیم ۱۶۹) سنگی است کانی و قیمتی. زود شکسته و به سوهان سوده می‌شود و تاب آتش ندارد و برخلاف یَشب و لعل جلا نمی‌پذیرد. (همان ۱۶۹ ـ ۱۷۰) قدما صفاتی بدان نسبت می‌دادند چون قوّت دل در صورت همراه داشتن، و افزایش نور چشم هنگام نگریستن، سودمندی در مارگزیدگی و کور کردن افعی آنگاه که برابر چشم او نگه دارند، اما سخنانی نادرست است. (نک. همان ۱۷۷.) کور کردن چشم مار، در یکی از قدیمترین اشعار پارسی از ابوالهیثم گرگانی:

و دفع کردن یاقوت مر وبا را چیست؟　　　زمرّد از چه همی برکَنَد دو دیدهٔ مار؟

(ژیلبر لازار، اشعار پراکنده ۲، ۵۵)

(نیز نک. دیوان منوچهری ۱۸، و حدیقهٔ سنایی ۲۱۱.) بیتی هم هست (البته بارِد) که گاهی به‌نام حافظ می‌آورند، ولی از کمال خجندی است:

شراب لعل می‌نوشم من از جام زمرّدگون

که زاهد افعی وقت است و می‌سازم بدین کورش

(دیوان ۲۲۳)

در برخی منابع کانیها زمرد و زبرجد را یکی دانسته‌اند. (نک. الجماهر فی الجواهر

۲۶۲ـ ۲۷۵؛ عرایس الجواهر ۴۸ ـ ۵۳؛ تنسوخ‌نامه ۵۴ ـ ۵۶.) خواجه‌نصیر زمرد را به رنگهای گوناگون برمی‌شمارد چون: سُلقی (چغندرگون)، زنجاری، ذبابی، ریحانی، صیقلی، ظلمانی، صاحبی، بحری، صابونی، آسی، کرّاثی. (تنسوخ‌نامه ۵۶)

راح: خمر، جمعِ «راحة» (لسان‌العرب) سلمان:... که موسم گل و ایام راح ریحان است (دیوان ۴۵۶)

۵. ای گشایندهٔ درها، بگشای

دگر: = باز، بار دیگر؛ می‌توان آن را، هم مربوط به لخت اول و فعل «بسته‌اند» گرفت، و هم متعلق به لخت دوم و فعل عربی «اِفْتَتِح» (بگشای). مهمترین و حادترین میخانه‌بندی، چنان‌که همگان می‌دانند، در عصر مبارزالدین است؛ پس بدین تأویل «دگر» را می‌توان به لخت دوم مربوط کرد و گفت: ای گشایندهٔ درها، بار دیگر میخانه‌ها را (یا به قول شاعر «گره از کار فروبستهٔ ما») بگشای. این البته قویترین احتمال است. اما باز می‌دانیم که یک بار هم شاه شجاع در گرماگرم رویدادهای سالهای میانی پادشاهی‌اش برای جلب قلوب زهاد و متشرعهٔ عصر، امر به بستن میکده‌ها (برای مدتی) کرد. حال اگر شعر مربوط به این ایام باشد می‌توان گفت: در میخانه را دیگر بار بسته‌اند... الخ.

قزوینی در اینجا این بیت را علاوه دارد:

لب و دندانْت را حقوق نمک   هست بر جان و سینه‌های کباب

که ایهامی در «حقوق نمک» به اعتبار نمکین و ملیح بودن لب و دندان معشوق دارد، مضمونی که در دیگر غزل خواجه هم آمده است: ای دل ریش مرا بر لب تو حق نمک... (۲۹۵/۱) خواجو (البته قدری هندی‌وار):

دل ما بی‌لب لعل تو ندارد ذوقی   همه دانند که باشد ز نمک ذوق کباب

(دیوان ۳۷۹)

سلمان نیز (بیتی سخت شبیه بیت افزوده در طبع قزوینی):

لب و دهان ترا ای بسا حقوق نمک   که هست بر جگر ریش و سینه‌های کباب

(دیوان ۱۹)

۶. میکده: همان «میخانه» است، بی‌هیچ فرقی، زیرا پسوند «کده» و «کد» خود به معنای خانه است، چنان‌که مثلاً زن خانه را «کدبانو» می‌گویند. تفاوت فقط در وزن است، هرکدام که جا بیفتد. و اما «میکده» همچون «میخانه» یکی از بالاترین بسامدها را در دیوانها در شعر خواجه دارد (۴۸ بار). این در حالی است که سعدی با حدود ۷۰۰

غزل، تنها یک بار آن را به کار برده است. (فرهنگ بسامدی غزلیات سعدی، از مهین دخت صدیقیان)

و اما میکده را به‌طور کلی همان عالم عشق (عالم درونی و مجرد) گفته‌اند؛ مولانا:

چندان بنوش می که بمانی ز گفت‌وگو　　　آخر نه عاشقی تو و این عشق میکده‌ست؟

(کلیات ۱، ۲۵۹)

قزوینی در اینجا بیتی دیگر را هم افزون دارد، که برخوردار از تخلص شاعر است (و در خانلری نیست):

بـر رخ سـاقی پـری‌پیکر　　　همچو حافظ بنوش بادهٔ ناب

* * *

نیساری در دفتر دگرسانیها غزل را نیاورده، یعنی الحاقی دانسته، اگرچه این کار را در مورد دهها غزل او نیز کرده‌اند.

۱۴

۱ صبح دولت می‌دمد، کو جامِ همچون آفتاب؟
فرصتی زین به کجا باشد؟ بده جام شراب

۲ خانه بی‌تشویش و ساقی یار و مطرب نکته‌گوی
مَوسِم عیش است و دَور ساغر و عهد شَباب

۳ از پی تفریح طبع و زیور حسن و طرب
خوش بود ترکیب زرّین جام با لعل مُذاب

۴ از خیال لطف می، مشّاطهٔ چالاکِ طبع
در ضمیر برگ گل خوش می‌کند پنهان گلاب

۵ شاهد و مطرب به دست‌افشان و مستان پای‌کوب
غمزهٔ ساقی ز چشم می‌پرستان برده خواب

۶ باشد آن مه مشتری، دُرهای حافظ را، اگر
می‌رسد هردم به گوش زهره گلبانگ رَباب

۲. سیاق بیت، علاوه بر اشتراک وزن، شبیه بیت سنایی است:

خانهٔ گرم و حریفی زیرک و چنگی حزین ساقی خوب و شراب روشن و محبوب خوش
(دیوان ۹۰۷)

۳. تفریح طبع و طرب به خود شراب (استعارهٔ «لعل مذاب») برمی‌گردد، و حسن به ساقی و جام زرین و طبعاً زیبا. البته لعل مذاب در برخی اشعار استعاره از آب دهان معشوق است، ولی گمان نمی‌کنم در این بافت غزل قابل اراده باشد. اگر بر خود بیت تکیه کنیم و حسن ساقی را به حساب نیاوریم، شاید بتوان گفت که شاعر ترکیبی آرمانی را از دو گونه حسن در نظر داشته: یکی حسن صناعی (جام زرّین) و دیگر حسن طبیعی (شراب). خانلری در حاشیهٔ غزل می‌نویسد: «همه جا «حسن» ضبط شده است. اما ظن قوی من بر آن است که کلمهٔ درست «جشن» بوده است.» به گمان این نگارنده موجبی برای حدس استاد وجود ندارد و نسخه‌ها هم به درستی ضبط کرده‌اند، و ایشان به آنچه ذکر شد التفات نکرده بودند؛ ضمن این‌که به‌نظر می‌رسد محیط موصوفْ در حد مجلس و محفل عشرتی است کوچکتر از یک جشن (که

نمونه‌اش را در غزل «عشق‌بازی و جوانی و...» غ ۳۰۳) می‌بینیم.

۴. «مشاطهٔ چالاکِ طبع» درست است، و نه «چالاکْ‌طبع» به صورت صفت مرکب، زیرا طبع به مشاطه یا آرایشگری چیره‌دست مانند شده که یکی از هنرها یا جنبه‌های کار چنین آرایشگری پنهان کردن برخی ناخوبیها، مثل موی سپید، جای کچلی یا زخم و غیره است. شادروان زریاب خویی هم همین خوانش را درست می‌دانست. (آئینهٔ جام ۱۷۴) بیت دارای تشبیه مضمر همراه با تفضیل (شیوهٔ بیانیِ دلخواه خواجه) است، بدین‌سان که «می» به گلاب مانند می‌شود و این‌که طبیعتْ گلاب را در برگ گل پنهان می‌کند به دلیل شرمی است که گلاب در برابر بادهٔ موصوف دارد، و تفضیل از همین معنی برمی‌آید. بو، رنگ و طعم باده، هرسه، را می‌توان اراده کرد. «خیال» و «ضمیر» (که خود به معنای «پنهان» است) نقش ویژهٔ خود را دارند. می‌توان گفت طبع یا طبیعت حتی از خیال و تصور لطافت باده چنین می‌کند، تا چه رسد به خود باده. خیال و ضمیر، تشخیصِ (آدموارگیِ) موجود در طبع را تقویت و تکمیل می‌کند و همه‌چیز حالت انسانی به خود می‌گیرد. بدین‌سان مثل تشبیهات مشابه خواجه موفق و هنرمندانه است و بهترین بیت غزل.

مَشّاطَه: شانه کننده؛ صیغهٔ مبالغهٔ دالّ بر شغل؛ ماشطه: زن آرایشگر؛ مِشْطة: نوعی از شانه کردن (منتهی‌الارب)

۵. غمزه: غَمزْ: اشاره به چشم و ابرو و پلک (لسان‌العرب)؛ غمزة: اسم مرّه از آن = یک‌بار به چشم و ابرو اشاره کردن، جمع: غَمَزات؛ حرکت چشم و ابرو از روی ناز (معین)؛ غمزه و غمز در پارسی به معنای سخن‌چینی و فتنه‌انگیزی نیز به کار می‌رود (چنان‌که در شعر خواجه در جای خود خواهیم دید.) غمزه همچون برخی دیگر از حرکات و حالات چشم، مثل خماری و خوابناکی، از آنجا که ابهامی در سرشت خود دارد، در بیننده ایجاد تردید میان دو شق می‌کند، مثلاً این‌که آیا یار مهر می‌ورزد یا کین، تسلی می‌دهد یا می‌ترساند. صِرف اشاره با چشم، نشانهٔ توجه و التفات است، و شاید از همین‌روست که در ریاض‌العارفین و کشاف اصطلاحات الفنون فیوضات و جذبات قلبی گفته شده است، اگرچه می‌تواند خون عاشق را هم بریزد. آری، لطف و قهر در ترکیبی پارادوکس‌گونه در غمزه نهفته است. عراقی آن را به خوف (بستن چشم) و رجا (باز کردن آن) تعبیر می‌کند. (سجادی، فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی)؛ اگرچه غمزه غالباً قتال، خونریز و خونخوار خوانده می‌شود. به تعبیری، یار با غمزه می‌کُشد و با لب زندگی می‌بخشد، و این دو در یک‌جا به هم می‌آمیزد؛

امیرحسن دهلوی:

گشاد چشم و لبش در ولایت خوبی / به غمزه دار سیاست، به بوسه دار شفا

(دیوان ۶)

هم او:

از لب و از غمزه هم جان‌بخشی و هم جان‌ستان / من ندانم تا چه دعوی آشکارا کرده‌ای

(همان ۳۳۸)

حافظ به طنز می‌گوید: او به غمزه می‌کُشد و همزمان به دیدار کشته می‌آید و بر پیکر او نماز می‌گزارد:

آفرین بر دل نرم تو، که از بهر ثواب / کشتهٔ غمزهٔ خود را به نماز آمده‌ای

۶. شاعر با آوردن ماه و مشتری در کنار یکدیگر، ظاهراً به طریق ایهامْ ناظر به قِران این دو (که سعد است) نیز هست، همچنان‌که می‌گوید:... گفت آن زمان که مشتری و مه قران کنند (۱۹۳/۸).

مشتری: خریدار، و ستارهٔ مشتری به طریق ایهام تناسب؛ دُرها: استعاره از اشعار گرانبها؛ گوش: به دلیل نصب مروارید در گوشواره؛ می‌گوید: رسیدن آوای بلند رباب به گوش زهره، نشانه‌ای است سعد از این‌که محبوب زیباروی حافظ، طالب و خریدار اشعار او شده است. (دربارهٔ مشتری، نک. ح ۱۹۸/۳، و زهره، ح ۴/۸.)

گلبانگ: حسینعلی ملّاح: آواز خوش و یا آوازی چون برگ گلْ لطیف و ظریف و دلنشین و نغمه و سرود و آهنگ و ترانه (حافظ و موسیقی ۱۷۹) بسی مایهٔ شگفتی است چنین تعریفی، آن هم از جانب آن زنده‌یاد، که یکی از برترین موسیقیدانان عصر ما بودند. گلبانگ بانگی چون گل لطیف نیست بلکه اوج و بلندترین یا زیرترین درجهٔ صوت است. جزءِ «گل» در ترکیب گلبانگ، گلمیخ (اگرچه عده‌ای آن را «کورمیخ» گفته‌اند)، گلچرخ، گلخنده، گلغنج و غیره به معنای مجازی اوج و بهترینِ چیزی، از نظر بلندی، درشتی، زیبایی و لطافت و جز اینهاست. گلبانگ هم به معنای اوج صوت در آدمی یا ساز، یعنی بالاترین یا زیرترین نُت آن است، چنان‌که مثلاً گلبانگ اذان از جهت بلندی است. وقتی حافظ می‌گوید:

دیگر ز شاخ سرو سَهی، بلبل صبور / گلبانگ زد که: چشم بد از روی گل به دور

پیداست بلبل، با وجود صبوری، وقتی می‌بیند چشمی ناپاک یا نامیمون بر معشوق او، گل، افتاده، غیرتی شده و با بلندترین آوای خود فریاد زده که... و یا:

بر آستان جانان گر سر توان نهادن گلبانگ سربلندی بر آسمان توان زد

یعنی با بلندترین بانگ به نشانهٔ مباهات. آیا با صدای معمولی و چیزی در حدّ نغمه و ترانه (چنان‌که نوشته‌اند) می‌توان مثل بلبل آنچنان فریاد کشید یا صدای مباهات خود را به گوش آسمان رسانید؟ گلبانگ و گلبام: بالضّم، آواز بلند، که نقارچیان [کذا؛ نقاره‌چیان؟ ـ م] و شاطران و قلندران هنگام نواختن کوس و زدن شلنگ و جز آن برکشند. (رشیدی)



غزلی است تک‌محور، با مضامین کاملاً تغزلی و وصفی، و عاری از هرگونه درونمایهٔ عرفانی و فلسفی یا حکمی. تماماً توصیفاتی عینی و محسوس است از مجلس عشرت و شراب، درست مثل غزل «عشق‌بازی و جوانی و شراب لعل‌فام...» (۳۰۳) با این تفاوت که مجلسی کوچکتر و در حد محفل است. قزوینی غزل را ندارد ولی ابوالحسن نجفی آن را اصیل می‌داند. («حافظ : نسخهٔ نهایی»، نشر دانش، س دوم، ش اول، آذر و دی ۱۳۶۰، ص ۳۲.) نیساری آن را آورده، و بر پایهٔ نسخه‌های قدیمِ بسیار است.

۱۵

۱ گفتم: ای سلطان خوبان، رحم کن بر این غریب
گفت: در دنبالِ دل، ره گم کند مسکین غریب

۲ گفتمش: مگذر زمانی؛ گفت: معذورم بدار
خانه‌پروردی چه تاب آرد غم چندین غریب؟

۳ خفته بر سنجاب شاهی نازنینی را چه غم
گر ز خار و خاره سازد بِستر و بالین غریب؟

۴ ای که در زنجیر زلفت جان چندین آشناست
خوش فُتاد آن خال مُشکین بر رخ رنگین، غریب

۵ می‌نماید عکس مَی در رنگ روی مهوشت
همچو برگ ارغوان بر صفحهٔ نسرین، غریب

۶ بس غریب افتاده است آن مورِ خطّت گِردِ رخ
گرچه نبْوَد در نگارستان، خط مشکین غریب

۷ گفتم: ای شام غریبانْ طرّهٔ شبرنگ تو
در سحرگاهان حذر کن چون بنالد این غریب

۸ گفت: حافظ، آشنایان در مقام حیرتند
دور نبْوَد گر نشیند خسته و غمگین، غریب

۱. غزل تأثیرهایی از غزل همروال خواجو (با تفاوتی در قافیه) گرفته است:

طرّهٔ مشکین نباشد بر رخ جانان غریب زان که نبوَد سنبل سیراب در بستان غریب

(دیوان ۱۸۸)

بیت دارای مضمونی است از آن دست که مخاطب شاعر در برابر استرحام یا استزادت او خود وی را مقصّر وضعیتِ پیش‌آمده می‌داند و با بی‌اعتنایی با او برخورد می‌کند، مثل: گفت خود دادی به ما دل، حافظا... (۳۶۲/۷) اینجا هم می‌گوید: تو خود به دنبال هوای دل رفتی و به غربت افتادی.

۲. زمانی: لحظه‌ای، اندکی؛ «ی» نکره در الحاق به «زمان»، در حالتی که جزءِ دیگری مثل «که» بدان نپیوندد (زمانی که...، وقتی که...) قیدی می‌سازد که افادهٔ توقیت

می‌کند: بیا، بیا، که زمانی ز مَی خراب شویم... (۹۷/۸) (دربارهٔ زمان، نک. ۱۷/۸.)

چندین غریب: واژهٔ «چندین» مفید تعدّد افراد است و بس. هم از این روی است که لغوی بزرگ ما هم درباره‌اش می‌نویسد: این همه، بدین بسیاری، افادهٔ تعدّد و کثرت کند. (دهخدا، یادداشت مؤلف) پس تأویل آن به «شدّت غربت» یعنی اجتهاد در برابر نصّ. پرویز اهور با این توجیه که قبلاً فقط صحبت از یک غریب شده، آن را شدّت و کثرت غربت معنی می‌کند. («تصویری مخدوش از حافظ»، دربارهٔ شرح غزلهای حافظ از حسینعلی هروی، آدینه، ش ۳۵، خرداد ۱۳۶۸، ص ۱۸.) اصل مشکل در ردیف و قافیهٔ مقیدکننده‌ای است که به جای خدمت به شاعر، شاعر را به خدمت خود درمی‌آورد. مخاطب شاعر در برابر درخواست توقف و توجه او می‌گوید: مـنِ اهل ناز و نعمت یا به اصطلاح نازک‌نارنجی، جور این همه غریب را (که تو فقط یکی از آنها هستی) نمی‌توانم بکشم. (به‌نظر می‌رسد این بیت و بیت بعدی، اندکی طنز را هم در لفاف گلایه، چاشنی سخن می‌کند.) شاید شاعر به هر دلیلی، از جمله تکرار قافیه، نمی‌خواسته از واژه‌ای چون «چونین» استفاده کند، در حالی که همین واژه است که می‌تواند دلالت بر شدّت غربت کند، و نه «چندین».

۳. سنجاب: به تثلیث اول (اگرچه به فتح رایج است) پستانداری از راستهٔ جوندگان، با دُمی نسبتاً طویل و پوستی پرپشم، قدّی به اندازهٔ گربه‌ای کوچک، که بیشتر در مناطق معتدل و گاه سردسیر می‌زید. برای بهره‌گیری از پوستش در پوشش شکارش می‌کنند. (با بهره‌گیری از فرهنگ معین) در متن پهلوی بندهشن، جزو جانورانی چون خز، سمور، قاقم و فَنَک، زیر عنوان «راسو» نام برده شده است. گروهی گوشتش را حلال دانسته‌اند ولی برخی از حنبلیان به دلیل نزاع آن با مار، خوردنش را جایز نشمرده‌اند. (منیژهٔ عبدالهی، فرهنگنامهٔ جانوران در ادب پارسی ۴۷۱ـ۴۷۲) با بستر سنجاب، به نشانهٔ ناز و نعمت و راحت، و در برابر آن خار و خسک یا کیمخت خارپشت (پوست خشن و پرتیغ آن) مضامین بسیار ساخته‌اند؛ سعدی:

در خوابگاه عاشق، سر بر کنار دوست — کیمخت خارپشت ز سنجاب خوشتر است

(غ ۶۸)

خواجو، بارها، از جمله:

به وصالت، که رهِ بادیه بر روی خسک — با وصالت نکند آرزوی سنجابم

(دیوان ۴۵۶)

و این بیت، که احتمالاً حافظ از آن تأثیر گرفته است:

تراکه بر سر سنجاب خفته‌ای، چه خبر   که شب چگونه به روز آورند بیداران؟
(همان ۷۴۶)

خاره: به معنی خاراست، و آن پارچه‌ای باشد موجدار و قیمتی، و سنگ خارا را نیز گویند که سنگ سخت باشد. (برهان) سنگ خاره = سنگ خارا، نامی که سابقاً به سنگهای سخت اطلاق می‌شد و اخیراً آن را به گرانیت اطلاق کرده‌اند. (مصاحب) حافظ در هرسه مورد دیگر، آن را به صورت «سنگ خاره» آورده است. اما «خار و خاره» محتمل است به معنای پارچهٔ مذکور نیز به صورت ایهام تضاد با سنگ سخت منظور نظر بوده باشد.

بالین: صورتی از «بالایین» با «ین» نسبت؛ اینجا = بالش و متّکا؛ «بختیار را دید بر تخت خاص افتاده و سر بر بالین و مَسند شاهی نهاده.» (راحة‌الارواح ۴۴) بالش، بالشت (برهان، معین)

بِستر: به کسر، مطابق فارسی میانهٔ wistar از ریشهٔ - star = پهن کردن، گستردن (فرهنگ ریشه‌شناختی)

۴. گذشته از تضاد «آشنا» و «غریب»، نکتهٔ ظریف تصویر در تقابل خط دراز (زنجیر زلف) با نقطهٔ کوچک و گِرد (خال) است.

مشکین: بارها به دو معنی یا به صورت ایهام آمده: یکی خوشبویی و دیگر رنگ سیاه. آنچه ما «مِشکی» می‌گوییم، در قدیم «مُشکی» به معنی سیاه می‌آمد؛ فردوسی:

اگر غم ز دریاست، خشکی کنیم   همه چادر خاک مُشکی کنیم
(شاهنامه ۵، ۳۸۷)

غریب: قید است، یعنی غریب خوش افتاد، مثل عجیب، عظیم و غیره.

۵. عکس: بازتاب، پرتو (نک. ح ۱۱/۲.)

ارغوان: فارسی میانه ارگوان argavān، احتمالاً دخیل از اکدی argamnu؛ از ریشهٔ - ark = روشن بودن و درخشیدن؛ اشتقاق از سنسکریت rāgavan = رنگی، رنگارنگ (فرهنگ ریشه‌شناختی) معرّب آن: ارجُوان (جوالیقی، المعرّب ۱۹) [=انگلیسی purple، Judas tree درخت یهودی ـ م] نام علمی .cercis L؛ دارای انواعی چون چینی، افغانی و امریکایی (ولی‌الله مظفریان، فرهنگ نامهای گیاهان ایران 117، از ش 1708 تا 1712) از قدیمترین روزگار ادب دری، تشبیه چهرهٔ یار به آن پیشینه دارد؛ عنصری:

اگر بنگری سوی رخسار او   بروید به چشم اندرت ارغوان
(دیوان ۱۴۷)

حافظ:

شراب خورده و خوی کرده کَی شدی به چمن   که آب روی تو آتش در ارغوان انداخت؟

نسرین: و نسترن، اگرچه دو گل متفاوت، لیکن از یک تیره‌اند. نسرین: گلی سپید، کوچک و مضاعف، درخت آن به قدر بوتهٔ گل سرخ، بسیار خوشبو؛ آن را «گل مشکی» و در برخی بلاد «گل غبری» می‌نامند. در دشت و کوه می‌روید، و در بلاد حارّه تا اول اسد دوام می‌کند. عرقش بی‌بوست زیرا آتش آن را رفع می‌کند. (تحفه ۲۵۶) وَردالبَرّی، وردالصّینی (مایرهوف، شرح اسماءِ العُقّار، م ۲۵۳) مایرهوف به استناد قول فوللرس، ایرانشناس آلمانی، می‌نویسد: نسرین لغت پارسی است که هم به معنای گل مشکین است و هم گل نسترن. (همان‌جا) (منوچهر امیری، فرهنگِ الابنیه ۳۹۱_۳۹۲، با اندکی تغییر و تلخیص) از نسرین نشان درستی در دست نیست ولی از مجموع مطالب و تشبیهات دربارهٔ آن در شعر قدیم فارسی چنین برمی‌آید که: گلی بوده است از خانواده و جنس گل سرخ، به رنگ سفید یا صورتیِ پریده و کمرنگ [در بیت حافظ فقط سفیدی لحاظ شده ـ م]، خوشبو، خاردار و کم‌پَر. (برای اطلاع از کاربردها و شواهد آن، نک. بهرام گرامی، گل و گیاه در هزار سال شعر فارسی ۳۹۵_۴۰۴.)

در بیت، بازتاب سرخی چهره را بر اثر باده، یا می‌توان سرخی گونه‌ها نسبت به رنگ سپیدِ بقیهٔ چهره گرفت، و یا کل چهره را سرخ، نسبت به سپیدی کلّ پیکر، انگاشت. به هر حال، قید «غریب» در اینجا به معنای شگفت‌انگیز است و این صفت به دلیل مغایرت رنگ سرخ نسبتاً سیر بر روی سپید است.

۶. مور خط: خط یا شارب نودمیده یا موی نورسته بر بناگوش را از قدیم بسیار به مورچگانِ گردآمده با یکدیگر مانند کرده‌اند. انطباق مورچگان با خط سبز نیز از نظر رنگ به دلیلِ (یا: با توجیهِ) سبزی زدن مور بوده است؛ ادیب صابر:

ور رهگذار مور نه بر آب و آتش است   خط را به گِرد عارض رنگین تو چه کار؟
(دیوان ۵۳)

سنایی:

با خط مشکین ز سیمین عارضی کایزد نهاد   مورچه گویی به عمدا بر رهی بیضا گذشت
(دیوان ۸۳۳)

امیرخسرو، بارها، همچون:

کدامین مور خطت را که در حسن   بها ملک سلیمان نیست او را؟
(دیوان ۳۲)

سلیمان‌دولتی از رخ، چرا خط می‌کشی بر من؟ [لب؟ -م]
به موران می‌دهی خاتم، سلیمانی همین باشد
(همان ۱۳۷)

خود حافظ (در غزلی که خانلری ندارد):

سبزپوشان خطت بر گِرد لب   همچو مورانند گِرد سلسبیل
(حافظ قزوینی ۳۰۸/۲)

خانلری در ملحقات دیوان، آن را به اشتباه به «حوران» تصحیح قیاسی کرده است. (ج ۲، ۱۰۱۹) همچنین استاد نوشته‌اند (به طنز) که: «مورچه سبز نیست، و گِرد سلسبیل هم از وجود مورچه خبر نداده‌اند.» (همان ۱۱۲۲) در حالی که مطابق شواهد کاملاً حق با قزوینی است. دلیل سبز خواندن مورچه ذکر شد، ضمن این‌که مورچه را به همان دلیل سبز می‌خواندند که خود خط را (که به سیاهی می‌زند.) وانگهی، تسامح و عدم دقت در مورد رنگ و اِسنادهای آن، عادت دیرینهٔ اغلب قدمای ما بود. معلوم هم نیست که چرا استاد از خبر و روایت در باب موران کنار سلسبیل سخن گفته‌اند، در حالی که خضر (= سبز) مطابق روایات در کنار چشمهٔ حیوان بود، چنان‌که خواجو خط سبز را به خضر تشبیه کرده است:

ای که گفتی گِرد لعلش خط مشکین از چه روست
خضر نبوَد بر کنار چشمهٔ حیوان غریب
(دیوان ۱۸۸)

نگارستان: که رخ به آن مانند شده، دارای دو معنی است: یکی محل پرنقش و نگار و تصویر و کاخ منقوش، چنان‌که شهری را در چین به همین دلیل نگارستان یا نگارخانهٔ چینی می‌خواندند؛ سعدی، دربارهٔ گلستان:

گر التفات خداوندیَش بیاراید   نگارخانهٔ چینی و نقش ارتنگیست
(گلستان ۵۵)

معنای دیگر: کارگاهِ (یا به قول امروزیان: آتلیهٔ) نقاشی؛ هر دو معنی محتمل است، لیکن چون حافظ «کارگاه» را به معنای اخیر چند بار به کار برده، بیشتر همین معنی محتمل است. «خط مشکین»، هم از جهت رنگ مایل به سیاهی و مشک‌گونهٔ آن است، و هم صفت خوشبو و معطر به مجَاز، که ایهام می‌سازد.

۷. شام غریبان: در اینجا از این ترکیب برای تداعی غریبی خویش نیز سود جسته است. (در این باره، نک. ح ۳۲۵/۱.)

حذر (کردن): نک. ح ۸۶/۳.

۸. حیرت: در اینجا اصطلاح عارفانه است. (واژهٔ «مقام» مقوِّم و مقوّیِ این معنی است.) فروزانفر: «حیرت بر دو نوع است: یکی حیرتی که منشاءِ آن شک و تردّد خاطر و مرادف جهل است و نتیجهٔ آن گمراهی و بی‌ایمانی است [...] و دوم حیرتی که از فرط معرفت و غلبهٔ شهود جمال برمی‌خیزد [...] و اولین را حیرت مذموم و دومین را حیرت ممدوح گفته‌اند، و ابن‌عربی دربارهٔ حیرت به معنی دوم می‌گوید: فَالحائرُ لَهُ الدَّورُ و الحرکةُ الدَّوریَّةُ حَولَ القُطبِ فَلایبرَحُ مِنه. فصوص‌الحکم، طبع بیروت، ص ۷۳» (شرح مثنوی ۱، ۱۴۳ـ۱۴۴) حافظ حیرت مذموم را هم گاهی دارد، مثلاً:

زانجاکه فیض جام سعادت‌فروغ تست　　　بیرون‌شدی نمای ز ظلمات حیرتم

دور نبْوَد: دور از ذهن یا جای شگفتی نیست.

* * *

دستغیب غزل را، به استناد این‌که شاعر خود را «مسکین غریب» خوانده، متعلق به دوران اقامت او در یزد دانسته است. (حافظ‌شناخت ۷۴۹) شعر حاوی ابیاتی است وصفی و عاشقانه، خطاب به کسی که «سلطان خوبان» نامیده می‌شود، و از شمار غزلیاتی متعدد از اوست که خواننده را میان معشوق و ممدوح در تردید می‌اندازد (که نمونه‌های آن را در جای خود داده‌ام.) خواجه با توجه به صفات و توصیفاتی چون «سلطان» (اگرچه ملحق به «خوبان» است به معنای زیبایان، و شاید به معنای نیکان نیز) و «خانه‌پرورد» و «خفته بر سنجاب» شاهوار، طرف خطاب را فردی صاحب‌جلال معرفی می‌کند، اما نکته این است که همزمان با ذکر زیبا و نازنین برای او می‌خواهد میان مدح و تغزلْ جانب دومی را بگیرد تا در ورای رساندن پیام غریبیِ خود به مخاطب، شعر را از محدودهٔ وقایع و مقتضیات زمانیِ خاص خود خارج و به حوزهٔ شعر ناب با مخاطبان بی‌شمار وارد کند. خواجه در اغلب غزلهای مربوط به برههٔ شکرآبی روابطش با شاه تا پایان غربت، درست همین شیوه را دنبال می‌کند و در حفظ صبغهٔ تغزلی و شاعرانهٔ آنها به جد می‌کوشد. نتیجهٔ حفظ این روال در ساختار این دست اشعار، این است که خواننده خود را همچنان در فضای تغزل و توصیفات شاعرانه می‌یابد و کمتر بهایی به عین وقایع مربوطه یا موضوعات مدحی می‌دهد.

و اما در مورد بیت ۳ جای تردید و پرسش هست که آیا دنبالهٔ سخن مخاطب است یا سخن و برداشت خود شاعر دربارهٔ او؟ پیداست «خفته بر سنجاب» با «خانه‌پرورد» متناسب است، لیکن به گمان من این‌که چنین کسی آشکارا بگوید: «من چه غم از رنجهای غریبان دارم» قبولش قدری دشوار است چون در بیت قبل فقط گفت که طاقت غم و دغدغهٔ این همه غریب را ندارد، و نه بیش. بنا بر این، به دلیل تفاوت آشکار میان مضمون این دو بیت از این نظر، اگر بیت ۳ را حرف و تلقی خود شاعر بدانیم کم‌اشکال‌تر است. باری، سه بیت آغازین دربردارندهٔ گلایه از بی‌التفاتی مخاطب در قبال غم، غربت و غم غربت شاعر است. ابیات بعدی به تمامی در وصف زیباییهای مخاطب، شاید برای جَلب قلب اوست. آنگاه در بیت ماقبل آخر، بار دیگر به اصل غرض یعنی شَکوه بازمی‌گردد، بدین‌سان که با مهارت «شام غریبان» را با هدف تداعی وضع خود و «نالهٔ سحرگاهی» را چون هشداری به طرف خود ذکر می‌کند، اگرچه او همچنان گوش شنوا ندارد. پاسخش هم دوپهلوست با نوعی فرافگنی، یعنی حواله کردن موضوع به حیرت عارفانه. کدام «آشنایان»؟ آشنایان دستگاه ممدوح یا آشنایان درگاه معشوق؟ به هر حال همه‌شان صمٌّ‌بکم و فرورفته در اعماق حیرت‌اند. پس درها هم از هر سو بسته است، حاصل هم تداوم غربت. شاید هم معنی‌دارترین جزءِ شعر هم همین عوالم عارفانه است. اما هرچه باشد دعوت خویشتن است به سکوت. وقتی آشنایان غرق حیرت‌اند شاعر هم یکی از آنها. البته این تنها موردی نیست که شاعر در مقابل و مقابله با اوضاعی عینی و وقایعی ملموس و مشخص، آنگاه که عقلش به رفع یا حتی درک قضایا به اصطلاح قد نمی‌دهد ترجیح می‌دهد تن به قضای سکوت دهد یا دل به دست صبر. در غزل یا وحشتنامهٔ «یاری اندر کس نمی‌بینیم...» (۱۶۴) سرانجام به این رسید که: اسرار الهی کس نمی‌داند، خموش، و در «دو یار نازک و...» (۴۶۸) وقتی قحط «فکر حکیم» و «رای برهمن» بود، چاره این شد که: «به صبر کوش». شاید غربت او و قضایای منجر به آن نیز با همهٔ عینیت و واقعیت آن برایش تبدیل به معادله‌ای چندمجهوله شده و راه بیرون‌شدی از آن جز توسل به «حیرت» نیافته است. نمی‌دانم تا چه حد می‌توانید موافق باشید، ولی من طنزی تلخ در بیت می‌بینم.

ردیف اسمی و بافت آن با قافیه از نوع نسبتاً دشوار، قطعاً مقیدکننده و مسلماً تکلف‌آفرین است، و عملاً شاعر را وامی‌دارد تا تنها در یک محدودهٔ قابل انطباق با آن به دنبال مضمون بگردد، اگرچه میزان چنین مواردی در حافظ بسیار کمتر از دیگر غزلسرایان سدهٔ هشتم است، چنان‌که در جای خود گفته آمد.

۱۶

۱ ای شاهد قدسی، که کَشد بند نقابت؟
وی مرغ بهشتی، که دهد دانه و آبت؟

۲ خوابم بشد از دیده درین فکر جگرسوز
کاغوشِ که شد منزل و مأوا گهِ خوابت؟

۳ درویش نمی‌پرسی و ترسم که نباشد
اندیشهٔ آمرزش و پروای ثوابت

۴ راهِ دلِ عشّاق زد آن چشم خُمارین
پیداست ازین شیوه که مست است شرابت

۵ تیری که زدی بر دلم از غمزه، خطا رفت
تا باز چه اندیشه کند رای صوابت

۶ هر ناله و فریاد که کردم، نشنیدی
پیداست، نگارا، که بلند است جَنابت

۷ دور است سرِ آب درین بادیه، هش دار
تا غول بیابان نفریبد به سرابت

۸ تا در رهِ پیری به چه آیین روی، ای دل
باری به غلط صرف شد ایّام شبابت

۹ ای قصر دل‌افروز، که منزلگهِ اُنسی
یا رب، مکناد آفت ایّامْ خرابت

۱۰ حافظ نه غلامیست که از خواجه گریزد
لطفی کن و بازآ، که خرابم ز عِتابت

۱. جامی بیتی دارد که به دلیل اشتراک برخی الفاظ آن با این بیت حافظ احتمال می‌رود نظری به آن داشته باشد:

گنج جمالی و کاینات خرابت   شاهد غیبی و آب و خاک نقابت
(دیوان ۲، ۱۰۹)

جامی نقاب این شاهد غیبی و قدسی را آب و خاک، یعنی تعلقات مادی و

اینجهانی، می‌داند و پیداست با از میان رفتن آن، نقاب از چهرهٔ این زیباروی کشیده می‌شود.

نقاب: نوعی از حجاب زنان، که در آن دو سوراخ در محل چشمها تعبیه شده است؛ از «نَقَبَ» به معنای سوراخ کرد. (دزی، فرهنگ البسهٔ مسلمانان ۳۹۸)

مرغ بهشتی: در جانورشناسی، مرغی از راستهٔ سبکبالان، مخصوص گینهٔ جدید (معین) ولی بعید می‌دانم در زمان قدیم شناخته بوده باشد. بنا بر این ظاهراً مرغی متعلق به بهشت معنی می‌دهد.

۲. در این بیت، غیرت عاشق را بدون ذکر واژه بیان کرده است. (دربارهٔ این نوع غیرت، نک. ح ۵۰/۸.)

منزل و مأوا گه: قزوینی: منزل آسایش و؛ ضبط خانلری قدیمتر است.

۳. شبیه بیت عماد فقیه است:

آیین تو این است که درویش نپرسی — مرهم ننهی بر دل و از ریش نپرسی

(دیوان ۲۵۹)

درویش: می‌تواند به هردو معنای فقیر و عضوی از فرقهٔ دراویش باشد. همچنین در اینجا مراد خود گوینده است، همچون صفات و عناوین دیگری که متکلّم در مقام فروتنی و ادب و یا استمداد و استرحام به خود نسبت می‌دهد، مثل مخلص، ارادتمند، فقیر، عبد و غیره.

نمی‌پرسی: پرسیدن و بازپرسیدن (که حافظ این را هم دارد، مثل ۴۳۱/۴) دقیقاً معادل تفقّد (کردن) است. «شیر شنزبه را بنواخت و خوش بپرسید.» (داستانهای بیدپای ۸۴)

اندیشه: به معنی ترس و بیم و اضطراب (برهان، معین) در حافظ، گذشته از معنای عام معمول، به معانیی چون بیم، دغدغه، پروا، باک، غم، ملاحظه، رعایت و انگیزه آمده است.

پروا: در اینجا به معنای توجه، ملاحظه و مراعات است، و نه بیم و باک. (برای اطلاع بیشتر، نک. ح ۳۱/۱، که دربارهٔ تمامی کاربردها و معانی «پروا» و تحول این واژه توضیح داده‌ام.)

۴. راه: به قرینهٔ «عشاق» (پردهٔ معروف موسیقی) و به طریق ایهام به معنای نوعی نغمهٔ ریتم‌دار است، چنان‌که «راه و عمل» در اصطلاح موسیقی بر زبان اهل فن جاری است؛ نظامی:

مَلِک دل داده تا مطرب چه سازد　　کدامین راه و دستان را نوازد

(خسرو و شیرین ۳۵۹)

خواجه «راه» و «ره» را بارها با ایهام به معنای موسیقیایی آن به کار برده است.

عُشّاق: گوشه‌ای است که در دستگاههای راست‌پنجگاه و نوا آمده. اوج بعضی آوازها را نیز گفته‌اند. عشاق نام لحنی است قدیمی و مقامی از جملهٔ دوازده مقام مورد بحث کتب قدیمی. (اطرایی، فرهنگ موسیقی ایرانی ۸۳) عشاق، چنان‌که آمد، در قدیم جزءِ تقسیمات بزرگتر، یعنی مقام بوده، لیکن امروزه بدل به گوشه‌ای شده که در چند دستگاه نواخته یا خوانده می‌شود، مثل دستگاه همایون و آواز شوشتری، که گوشه‌ای است پرسوز و حزین. عبدالمؤمن بن صفی‌الدین پرده‌ها را بر مبنای ذوق و طبع گروهها و اصناف مردم تقسیم و به اهل فن توصیه کرده که چه نغماتی را برای کدام‌یک بنوازند، و عشاق را همچون حسینی، بسته‌نگار، زابل و اوج در خدمت پادشاهان بزنند. (بهجت‌الروح ۸۱) با این سخن غریب که: حضرت موسی در پردهٔ عشاق به درگاه خدا ناله و مناجات می‌کرد. (همان ۷۷) عشاق به معنای یاد شده، در شعر حافظ همه‌جا به صورت معنای ایهامی یا ثانوی نسبت به معنای «عاشقان» آمده، یعنی به استقلال به معنای موسیقیایی آن به کار نرفته است، همچون:

عالم از نالهٔ عشّاق مبادا خالی　　که خوش آهنگ و فرحبخش صدایی دارد

مست است شرابت: شراب، که در اینجا بدل از چشم معشوق است، «مست» خوانده شده است. اِسناد مستی به شراب یا خم شراب، گاهی در شعر حافظ هست، مثل: خُمها همه در جوش و خروش‌اند ز مستی... (۴۱/۲) در ضبط خانلری از یک بیت: شرابی مست می‌خواهم که مردافکن بود زورش... (۲۷۳/۱) که اغلب اهل نظر «تلخ» (قزوینی و غیره) را تأیید کرده‌اند. البته «بادهٔ مست» (۲۲/۶) از این مقوله خارج و به معنای نوع شراب است، و نه مست بودن آن.

۵. خطا رفت: = به خطا رفت (با حذف حرف اضافه از قید، که فراوان روی می‌دهد.) «خطا» ناظر به شهری در ترکستان نیز هست، و بدین‌سان ایهام تضاد با «صواب» دارد، ایهامی که چند بار در اشعار خواجه دیده می‌شود، همچون:

خواهم از زلف بتان نافه گشایی کردن　　فکر دور است، همانا که خطا می‌بینم

نیز آمدن «خطا» و «صواب» در برابر یکدیگر:

غمزهٔ شوخ تو خونم به خطا می‌ریزد　　فرصتش باد، که این فکر صوابی دارد

(نیز نک. ح ۸۲/۱.)

۶. بلند است جنابت: احمد سمیعی گیلانی آن را به این عبارات از اشارات ابن‌سینا ارتباط می‌دهد: جَلَّ جَنابُ الحقِ اَنْ یَکونَ شَریعةٌ لِکُلِّ واردٍ وَ اَنْ یَطَّلِعَ علیه اِلّا واحدٌ بعدَ واحدٍ. («کلام و پیام حافظ»، نشر دانش، س چهارم، ش پنجم، مرداد و شهریور ۱۳۶۳، ص ۱۴.) معنای آن: جناب (=آستان) حق بلندتر از آن است که آبخوردی برای هر آب‌نوشنده‌ای باشد و آگاهی یابند از آن مگر یکی بعد از دیگری. اما اگر غرض ایشان فقط شباهت باشد حرفی نیست، ولی مرادشان ظاهراً اخذ مضمون است. آیا این‌گونه سخن که زیاد هم پیش می‌آید می‌تواند گویای چنین ارتباطی باشد؟ (در مورد «جناب»، نک. ح ۲/۷.)

۷. در این بیت، شاعر التفات از مخاطب به متکلم می‌کند (اگرچه به تعریض می‌تواند دیگران را هم در بر گیرد) و هشداری از بابت پاره‌ای خطرات راه و فریبها و کجرویهای محتمل در آن و وساوس شیطانی می‌دهد، و این‌که مقصود به آسانی و بدون پشت سر نهادن بسی دامچاله‌ها و فریبهای سراب‌گونه دست نخواهد داد.

بادیه: زمین و بیابانی که آبادی و سکونتی در آن نیست، جمع: بَوادی. (لسان‌العرب) و: بادیات (قطرالمحیط) صحرا (خلاف حَضَر) و بیابان (غیاث، آنندراج) خرابه، دشت بی‌آب و علف، تأنیثِ بادی (ناظم‌الاطباء) (معانی اخیر در دهخدا) شاید بتوان در بیتْ ایهامی به ظرف معروف آبِ و جز آن نیز متصوّر بود، همچنان که در بیت دیگر او: تشنهٔ بادیه را هم به زلالی دریاب... (۴۴۰/۲) به معنای اخیر، بادیه: جام شراب، ظرفهای سفالی شراب و کوزه‌های شراب؛ اصل آن باطیه [عربی] و عرب آن را ناجود گوید، و در تداول عامّه آن را بادیه گویند، ظرفی مقعّر از آبگینه یا مس و مانند آن. (ناظم‌الاطباء) به ترکی: پیالهٔ بزرگ (غیاث، آنندراج) از باطیهٔ عربی (معین) بزرگتر از قدح است، چنان‌که منوچهری می‌گوید:

قدح به کار نیاید، به رطل و باطیه خور　　　چنان‌که گر بخرامی، نمی‌نوی، بخزی

(دیوان ۱۳۸)

غول: به نوشتهٔ استاد فقید فروزانفر: «غول: داهیه و بلای سخت، شیطان ماده به زعم عرب، شیطان یا جنّی ساحر، جنسی از شیطان، که به زعم عرب در بیابانها و بیشه‌ها زندگی می‌کند و رنگ به رنگ می‌شود تا آدمی را هلاک کند. عربان دربارهٔ غول افسانه‌ها پرداخته‌اند و بعضی گفته‌اند که با غول جنگ کرده‌اند و او را کشته‌اند و بعضی مدّعی ازدواج با غول شده‌اند. بنا بر بعضی روایات، عمر بن خطّاب هم غول را دیده است. مجازاً چیزی که سبب گمراهی و تباهی باشد. برای اطلاع از عقاید عرب

دربارهٔ غول، جع: بلوغ‌الارب، طبع مصر، ج ۲، ص ۳۴۰ـ۳۴۹. (شرح مثنوی شریف ۱، ۱۷۰) گفتنی است غول در همهٔ اعصار جزءِ تصوّرات عامّه بوده، و در شعر جدید پارسی نیز گاهی می‌آید.

غول و سراب در متون شعر و نثر قدیم در مواردی همراه یکدیگر آمده است؛ سنایی:

سایه یک دم درو نیاسوده — غول و خضرش سراب بنموده

(حدیقه ۲۲۰)

«مفتون گشتن به جاه این دنیای فریبنده، که مانند خدعهٔ غول و عشوهٔ سراب است معلوم بود.» (کلیله ۱۱۵)

سراب: دو بار در قرآن آمده، و همین عده‌ای را بر آن داشته است تا آن را عربی بدانند. و الذینَ کَفَروا اعمالُهُمْ کَسَرابٍ بِقیعةٍ یَحْسَبَهُ الظَّمْآنُ ماءً حتیٰ اذا جاءَهُ لَم یَجِدْهُ شیئاً (نور ۳۹) (آنان که کفر ورزیدند کردارهاشان چونان سرابی است به بیابانی خشک که تشنه آن را آب پندارد، تا چون بدان رسد چیزی در آن نیابد. مورد دیگر: نبأ ۲۰) محمدعلی امام شوشتری آن را از واژه‌های پارسی دانسته که در روزگاران کهن به زبان عربی راه یافته است. (فرهنگ واژه‌های فارسی در زبان عربی ۳۵۵) آرتور جفری آن را در شمار واژه‌های دخیل نیاورده و ظاهراً آن را عربی دانسته است. (لغات دخیل قرآن، به نقل از معین، حاشیهٔ برهان؛ معین در همان‌جا آن را «مشترک فارسی و عربی» دانسته است.) اما قدیمترین واژه‌نامهٔ پارسی آن را ضبط کرده است: «سراب: زمین شورستان بود که از دور چون آب نماید؛ عنصری گفت:

از پی آب گر شوی به سراب — گم کنی جان و زو نیابی آب»

(لغت فرس؛ مصححان در حاشیه: «این بیت ظاهراً از مثنوی شادبهر و عین‌الحیات است.») نمایش آب، گوراب: دو تا از برابرنهاده‌های «سراب» است: «کانَتْ سراباً: شود همچو نمایش آب، یعنی ناچیز، و قیلَ گوراب، یعنی آنچ در نیمروز چون آب نماید در بیابان.» (لسان‌التنزیل ۳۵) = خیال آب، سعدی:

خبرت خرابتر کرد جراحت جدایی — چو خیال آب روشن که به تشنگان نمایی

(غ ۵۰۵)

لَمعُ‌السراب: وعدهٔ ناراست و یا هر چیز بی‌حاصل را به درخشش سراب مانند کنند. (ثمارالقلوب، ترجمهٔ پارسی ۴۶۷)

سلمان:

دل بر امید وعدهٔ وصلت نهاده‌ایم   مانند تشنه‌ای که نهد بر سراب روی
(دیوان ۶۰۷)

و اما در اشعار در بسیاری موارد «سراب» همراه با «سرِ آب» (مثل بیت حافظ) آمده، یعنی به صورت جناس ملفّق؛ نظامی:

سراب از سرِ آب نشناختن   کُشد تشنه را در تک و تاختن
(اقبالنامه ۳۱)

سعدی:

یاران همه با یار و من خسته طلبکار   هرکس به سرِ آبی و سعدی به سرابی
(غ ۵۱۷)

نزاری:

می‌خورد بنگ و مَی نمی‌نوشد   از سرِ آب می‌رود به سراب
(دیوان ۱، ۵۷۴)

خواجو:

بیا بر چشم من بنشین، اگر سرچشمه‌ای خواهی
سرِ آبی چنین، آخر سرابی هم نمی‌ارزد
(دیوان ۴۱۲)

درین: قزوینی: ازین؛ ضبط قزوینی متأخر است.

۸. باری: بار + «ی» نکره؛ یک بار (معین)؛ به گمان نگارنده، معادل دقیق و جامعی ندارد، یعنی از الفاظ بی‌مترادف است، و به عبارت دیگر، در هر متنی معادلی خاص خود دارد. شاید نزدیکترین معادل آن «به هر حال» یا «در هر صورت» باشد. گاهی نیز «دست‌کم، اقلاً»، چنان‌که در حافظ:

یا وفا، یا خبر وصل تو، یا مرگ رقیب   بازی چرخ یکی زین همه باری بکند

معنای دیگر: القصه، الغرض، به‌ویژه در نقل مطلب و روایت و قصه، برای عوض کردن مطلب و مقوله یا بازگشت به مطلب اصلی، پس از نقل حاشیه یا حکایت و غیره، و یا خلاصه کردن موضوع؛ از برای تقلیل و انحصار هم هست، همچو القصّه و به همه حال و به هر حال. (برهان) به هر حال، به هر جهت؛ با ذکر این کلمه، سخن را مختصر کنند: به هر نحو که باشد، هرطور که پیش آید. (معین)

۹. انس: «از میدان سُرور، میدان انس زاید. قوله تعالی: و اذا سَأَلَکَ عبادی عَنّی فَاِنّی قریبٌ [بقره ۱۸۶] انس آسایش است و آرام به نزدیک دوست. و آن سه کس راست:

مرید صادق را، که وعده شنَوَد، و عارف را، که نشان یابد، و محب را، که به مراد نگرد.» (خواجه عبدالله انصاری، صد میدان ۷۰) غزالی در بحث از «شوق» و با ذکر این‌که: «شوق به چیزی بوَد که از وجهی حاضر بوَد و از وجهی غایب» می‌گوید: «چون نظر دل بدان بوَد که حاضر است، حالْ همه فرح و شادی بوَد بدان؛ و آن را انس گویند.» (کیمیا۲، ۶۰۴) نجم رازی در بیان تضاد روح پاک آدم با دنیای غریب و پلید اجسام پس از هبوط: «روح پاک که چندین هزار سال در جوار قرب رب‌العالمین به صد هزار ناز پرورش یافته بود از آن وحشتها نیک مستوحش گشت، قدر انس حضرت عزّت، که تا این ساعت نمی‌دانست بدانست...» (مرصاد ۸۹) بدین‌سان، انس در این جهان چنین ریشه و پیشینه‌ای دارد و به تعبیری بازیافت همان خاطرهٔ ازلی است. بهاء ولد، در برابر آنان که منکر انس با حق به دلیل عدم تجانس دو طرف‌اند، سخنی دیگرگون دارد: «می‌اندیشیدم که مخلوق را با الله جنسیت نباشد چگونه با الله انس گیرد و خوش شود و بیارامد؟ الله الهام داد که: چون وجود مخلوق از موجد است و آن منم، چگونه انیس نباشم؟ آخر باشِشِ وجود به ایجاد نبوَد، با چه خواهد بود؟ چو ارادتم و فعلم و صفتم و خلقم و رحمتم به مخلوق پیوسته باشد، مؤانست با من نباشد با کی باشد؟ [...] پس هست را با هست‌کننده چگونه آرام نباشد؟ و با کی خواهد آن مؤانست بودن که دایم مانَد جز با من؟» (معارف ۱۶۷)

انس ـ هیبت: از مصطلحات دوگانه یا زوج است، چون قبض ـ بسط، جمع ـ تفرقه، تلوین ـ تمکین و... «انس عبارت است از التذاذ باطن به مطالعهٔ کمال جمال محبوب، و هیبت عبارت است از انطوای باطن به مطالعهٔ کمال جلال محبوب.» (مصباح‌الهدایة ۴۲۱) قشیری: «هیبت و انس بر تر از قبض و بسط بوَد، چنان‌که قبض بر تر درجهٔ خوف بود، و بسط بر تر از منزلت رجاء است و هیبت بر تر از قبض است و انس تمامتر از بسط، و حقِ هیبتْ غَیبت بود و هر هائب غائب بود. پس اندر هیبت متفاوت باشند چنانک اندر غیبت فرق بود میان ایشان، و حقِ انسْ هشیاری بود به حق و همه مستأنسان هشیار باشند، و میان هشیاران فرق بود برحسب آنک اندر شرب میان ایشان فرق بوده، و گفته‌اند: کمترین محل انس آن است که اگر او را اندر دوزخ اندر آری، انس بر او تیره نگردد.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۹۷)

مکناد: الف دعا، که در آخر بن مضارع افزوده می‌شود، همچون: مرواد (۱۹/۱).

۱۰. خراب: در اینجا نه به معنای مست بلکه بیقرار و بدحال است (که در «خرابی کردن» درح ۱۲/۵ دیدیم.)

عتاب: از مقولهٔ قهر و مرتبط با صفات جلالی است، در برابر «لطف» (یا: صلح، طبق قزوینی) که از مقولهٔ صفات جمالی است. البته «عتاب» معادلی است عامتر و در عین حال شاعرانه‌تر برای «قهر»؛ اوحدی:

مگر تو با منِ مسکین سری ز لطف درآری وگرنه پای عتابت که دارد، ار تو ستیزی؟
(کلیات ۳۸۹)

(دربارهٔ قهر و لطف، نک. ح ۳۶۲/۴.)

* * *

شش بیت نخستین به طور کاملاً پیوسته به یکدیگر دربارهٔ معشوقی است که با دو صفت «قدسی» و «بهشتی» و از فرط لطافت در مقام قداست قرار گرفته است. اما زبان و لحنی یکسره تغزلی دارد که در آن هیچ‌گونه نشانه‌ای از مفاهیم و مصطلحات صوفیانه به چشم نمی‌خورد، زیرا «قدسی» و «بهشتی» را هم می‌توان از نظرگاه جمال نگریست و معشوق را دارای چنان زیبایی و لطافتی تصور کرد که گویی عاری از عنصر جسمانی و اینجهانی است، و به عبارت دیگر، این دو صفت کمترین خللی به روح تغزلیِ غزل وارد نمی‌کند. شایان توجه است که وقتی شاعر در بیت دومْ مفهوم غیرت را بدون ذکر لفظ و به عینی‌ترین و ملموس‌ترین شکل ممکن (خفتن در آغوش دیگران) بیان می‌کند شاید در نظر اول کمتر گمان رود که از غیرت عارفانه سخن می‌گوید. اما در دو بیت ۷ و ۸ با التفات به خود شاعر و «دل» او (که به تعریض می‌تواند مخاطب عامتری هم بیابد) هشداری دربارهٔ خطرات سلوک و بیم از وساوس شیطانی (که باز با لفظ عامتر «غول»، و نه شیطان و ابلیس بیان می‌شود) می‌دهد، اما باز در آنجا که سخن بر سرِ کشانیدن عمر به هنجاری معنی‌دارتر است از دو واژهٔ عام «پیری» و «شباب» بهره می‌گیرد، و نه مصطلحاتی خاص چون «معرفت» و غیره. هیچ‌یک از اینها به گمان من بی‌هدف یا تصادفی نیست بلکه کوشش شاعر در حفظ وحدت شعر بر حول زبان و لحن تغزلی است. در بیت ۹ و ۱۰ بار دیگر به خطاب به معشوق (و یا «قصر» انس که از متعلقات اوست) بازمی‌گردد و سرانجام باز با دو معادل عام و شاعرانهٔ «لطف» (یا «صلح» مطابق قزوینی و غیره) به شعر خاتمه می‌دهد. آری، تنها با قراینی اندک چون «انس» و یا معادلهای عرفانی الفاظ و تعابیر شاعرانهٔ یاد شده می‌توان گرایش شاعر را به عرفان دریافت و کفّهٔ معنی را از بیت ۷ به بعد به سود آن سنگین‌تر احساس کرد، و این به بلوغ سمبولیسم شاعر بازمی‌گردد که در جلد ۱ به تفصیل از آن سخن رفته است.

۱ خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت
به قصد خون منِ زارِ ناتوان انداخت

۲ شراب خورده و خَوی کرده، کَی شدی به چمن
که آب روی تو آتش در ارغوان انداخت؟

۳ به یک کرشمه که نرگس به خودفروشی کرد
فِریب چشم تو صد فتنه در جهان انداخت

۴ ز شرم آنکه به روی تو نسبتش کردند
سمن به دست صبا خاک در دهان انداخت

۵ بنفشه طرّهٔ مفتول خود گره می‌زد
صبا حکایت زلف تو در میان انداخت

۶ من از ورع، می و مطرب ندیدمی زین پیش
هوای مغبچگانم در این و آن انداخت

۷ کنون به آب می لعلْ خرقه می‌شویم
نصیبهٔ ازل از خود نمی‌توان انداخت

۸ نبود رنگ دو عالم، که نقش الفت بود
زمانه طرح مَحبّت نه این زمان انداخت

۹ مگر گشایش حافظ درین خرابی بود
که بخشش ازلش در می مغان انداخت

۱۰ جهان به کام من اکنون شود که دور زمان
مرا به بندگی خواجهٔ جهان انداخت

۱. بسیاری از شاعران دارای غزال همروال این‌اند، چون عراقی، سعدی، سیف فرغانی، امیرخسرو، خواجو، عبید و کمال خجندی. غزل حافظ قرابتهایی بیش یا کم با هریک از آنها دارد، زیرا در این غزلها معمولاً اشاراتی به نخستین ایام آفرینش انسان و توجه آفریننده به آفریده می‌رود، مثل غزل عراقی:

به یک گره که دو چشمت بر ابروان انداخت　　　هزار فتنه و آشوب در جهان انداخت
(کلیات ۱۴۵)

اما به راستی هیچ‌یک از این غزلهای فراوان، به‌ویژه از نظرگاه ارزشهای شعری و شکلی، قابل قیاس با این شعر (که من آن را یکی از بهترین غزلهای خواجه می‌دانم) نیست. برای مثال در غزل کمال:

لب تو نُقل حیاتم به کام جان انداخت　　　به خندهٔ نمکین شور در جهان انداخت
(دیوان ۸۷)

کمترین خط و ربط و نظم ساختاری، برخلاف حافظ، به چشم نمی‌خورد. خواهیم دید که تفاوت عمده در این میان، به رغم اشتراکات مضمونی، در همین ساختار سخته و استوار و بهره‌گیری بهینه از عناصر شکلی است، که خواننده را از لذت هنری سیراب می‌سازد.

خم انداختن ابرو در کمان یا کشیدن آن، همراه با نشانه‌روی دقیق معشوق، نشانهٔ نخستین توجه او به عاشق است، که خود پایه‌گذار شطحیهٔ مشهور اِماته ـ اِحیا یعنی کشتن و همزمان زنده کردن است. این واقعه، چنان‌که متون و مأثورات عرفانی نیز مؤید آن است، اشارتی است به قدسیهٔ معروف: کُنتُ کنزاً مخفیاً... الحدیث، آنگاه که پروردگار اراده کرد تا حسن ازلی ـ ابدی و مطلق او بیننده‌ای بیابد. پس به فحوای قدسیهٔ دیگر: خَمَّرتُ طینةَ آدمَ بِیَدی اربعینَ صباحاً، تشریف خلقت به آدم بخشید. از آن پس نیز هرگاه اراده کند با چنین تیر گشادنی عاشق را به آن خاطرهٔ ازلی بازمی‌گرداند. عارفان از این پارادوکس و این تیر، هریک به زبان خاص خود، سخن داشته‌اند. احمد غزالی: «تیری که از کمان ارادت معشوق رود چون قبلهٔ تویی تو آمد، گو خواه تیر جفا باش و خواه تیر وفا، که حرف (؟) در علت بود یا نه: تیر را نظر باید و هدفْ قبلهٔ وقت بود؛ تا همگیِ او روی در تو نیاورد چون تواند انداختن [...] اینجا بود که گفته است:

یک تیر به نام من از [ظ. ز ـ م] ترکش برکَش　　　وانگه به کمان سخت خویش اندرکَش
گر هیچ نشانه خواهی، اینک دل من　　　از تو زدن سخت و ز من آهی خَوش»
(سوانح 38-39)

در اصطلاحنامه‌های تصوّف هم، به تَبَع متون تصوف، تیر و همانندهای آن به توجه تعبیر شده است، مثلاً در مرآت عشاق، تیر، تیر خدنگ و تیر مژگان، هرسه به توجه و عنایت حضرت حق به انسان معنی شده است. (نک. برتلس، تصوف و ادبیات

تصوف ۱۸۵.) عطار می‌گوید سپر چنین تیری را باید از «جان» کرد؛ وانگهی، این تیر حتی از خودش نیز مخفی است:

تیری که ز شست حکم جانان گذرد — از جان هدفش ساز، که از جان گذرد
زان تیر سپر مجوی، کز هردو جهان — آن تیر ز خویش نیز پنهان گذرد
(مختارنامه ۶۷)

تیغ یا شمشیر یا خنجر معشوق هم همان اماته ـ احیا را در بر دارد، و از این روی چنین دلخواه عاشق است؛ سیف فرغانی:

در مجلس تو سوختگان تو همچو شمع — زنده به تیغ گشته و کُشته به سر شده
(دیوان ۳، ۷۵)

نیز این‌که «سرها بریده بینی بی جرم و بی جنایت» (۹۳/۵) درست از همین‌روست. خود حافظ نیز بارها کشته شدن را نشانهٔ توجه از سوی دلدار دانسته است؛ کشتهٔ او به همین دلیل «نیک‌سرانجام» است. (۱۰۷/۷):

گرچه می‌گفت که: زارت بکشم، می‌دیدم — که نهانش نظری با منِ دلسوخته بود

مولانا هر جنگی از این دست را نشانهٔ آشتی می‌داند:

جنگها می آشتی آرد درست — مارگیر از بهر یاری مار جست
(مثنوی ۳، ۵۷)

و اما سه بار تکرار واج «خ» در آغاز، میانه و پایان لخت نخست، احتمالاً برای افادهٔ صوت کمان به هنگام کشیدن (خرت خرت) است، یعنی «صدامعنایی» (onomatopoeia)، همچنان‌که فردوسی در بیت مشهور در وصف تیراندازی رستم به سوی اشکبوس گفته است:

بَرو راست خم کرد و چپ کرد راست — خروش از خم چرخ چاچی بخاست
(شاهنامه ۴، ۱۹۶)

قصد خون یا جان؟: قزوینی و بسیاری دیگر از چاپها دارند: جان. در اشعار در مضامین مشابه معمولاً همین آمده، که شواهد اخیر نمونهٔ آنهاست. نزاری قهستانی هم:

فراق یار سفر کرده روی آن دارد — که قصد جان من زار ناتوان دارد
(دیوان ۱۰۰۲)

که به‌نظر می‌رسد حافظ از آن تأثیر گرفته باشد، چون بعید است این شباهت صرفاً تواردی باشد. عملاً بیشتر تیغ است که خون می‌ریزد تا تیر، و تیغ را به قصد خون

می‌زنند و تیر را به قصد جان. نیساری نیز «جان» (دفتر دگرسانیها ۱، ۱۴۵)

۲. خَوی: به فتح اول و واو معدوله (xay)، امروز بیشتر به ضم می‌گویند. =عرق بدن انسان و حیوانات دیگر (برهان) پهلوی xvâi، اوستا xvaêdha، کردی xu، xôh، xoi (معین، حاشیهٔ برهان، به تلخیص)

خوی کرده: قدمای ما در جمالشناسی خود معیارهایی داشتند که ممکن است لزوماً با آنچه در عصر ما مصداق زیبایی انگاشته می‌شود سازگار نباشد. خط و خط سبز (که این همه در گذشته محبوب و مطلوب بود) یکی از آنهاست. (نک. ح ۴/۴.) مورد دیگر همین حالت عرق‌کردگی چهره بر اثر نوشیدن بادهٔ آتشگون یا خشم و غضبناکی است، که اگر باده و خشمناکی به هم می‌آمیخت نور علی نور تلقی می‌شد؛ سعدی شبنم اردیبهشتی را به عرق بر چهرهٔ زیباروی خشمگین مانند می‌کند:

بر گل سرخ از نم اوفتاده لآلی   همچو عرق بر عذار شاهد غضبان

(گلستان ۵۴)

حافظ نیز خود بارها از چهرهٔ خوی‌کردهٔ یار یا عرق آن سخن گفته است.

آب روی: مجازاً طراوت، تازگی، درخشش یا تلألؤ چهره، که پیشتر نیز داشته‌ایم. (۱۲/۱)

و اما در این بیت، چهرهٔ سرخ‌فام محبوب به طریق تشبیه مضمر (پوشیده) به گل ارغوان مانند می‌شود، و افزون بر آن با گفتن این‌که این «آب» آتش به جان ارغوان انداخته، تفضیل نیز با تشبیه همراه می‌شود. ارغوان را دارای طبیعت آتشین می‌دانستند و در ابیات بسیاری آن را همراه با آتش می‌آوردند؛ عطار:

گل سرخ رخش چو عکس انداخت   جوش آتش ز ارغوان برخاست

(دیوان ۱۱۵)

همچنین از این پس تشبیه مضمر همراه تفضیل را به صورت یک عنصر شکلیِ ثابت در چند بیت پیاپی خواهیم دید، که تحلیل خود را از آن ارائه خواهم کرد، و خواهیم دید که شعر تا چه حد دارای طرح سنجیده و آگاهانه است.

۳. کرشمه: گذشته از معنای ناز، عشوه، غنج و دلال، که پیشتر داشتیم (۲/۴) به معنای ضرب‌شست نشان دادن هم هست، اگرچه این معنی را در فرهنگها ندیده‌ام. در بیت دیگر خواجه، این معنی به همراه معنای معمول واژه، تشکیل ایهام می‌دهد: کرشمه‌ای کن و بازار ساحری بشکن... (۳۹۱/۱)

خودفروشی: =زیاده جلوه دادن خود؛ اساساً در هر صفتی که مختوم به «فروش»

باشد معنای زیاده جلوه دادن چیزی و غرور ورزیدن بـه آن وجـود دارد. در حـافظ زهدفروشی، فصاحت‌فروشی، لغز و نکته‌فروشی و غیره نیز آمده است.

نرگس: معرّب آن: نرجس؛ اعجمی است. (جوالیقی، المعرّب ۳۳۱) نرگس میان‌زرد را «عبهر» و میان‌کبود را «شهلا» گفته‌اند. بعضی گفته‌اند: نرگسی را که در وسط گل آن حلقه‌ای زرد دیده می‌شود «نرگس شهلا» گویند. در بعضی جنسها خود گل نیز زرد یا سفید است ولی در وسط آن گلبرگهای کوچک سفید است و آن را «نرگس مسکـین» گویند. گل گلاب ۲۸۶ (معین، حاشیهٔ برهان) نیز نوعی از آن را «نرگس مضاعف» و نوع دیگر را «نرگس قدحی» می‌نامند. (نک. امیری، فرهنگ الابنیه ۳۹۱، و ح ۱۱۴/۴.) گلی از جنس *Narcissus*، به همین نام در انگلیسی و اشباه آن در دیگر زبانهای عربی؛ شش گلبرگ سپید نرگس، همراه با دایرهٔ زرد میانی و گاه تیرگی قـعر آن، مـجموعاً شکـل چشم را به ذهن متبادر می‌کند. بخش زردرنگ میانی گل، حالت بیمارگونه به چشـم نرگس می‌دهد و از این‌رو چشم بیمار و مست و خمار و خواب‌آلود را به نرگس تشبیه کرده‌اند. ساقهٔ بی‌برگ و سبزرنگ گل را، که میان‌تهی و نی‌مانند بوده و در محل اتصال به گل خمیده است، به عصا و قلم تشبیه کرده‌اند. بر همین وجه، نرگس را سر به زیر، فروتن یا سرسنگین خوانده‌اند. قسمت زرد میانی گل را بـه پـیاله و قـدح، مشـعل و شمعدان و بیش از همه به تاج زر تشبیه کرده‌اند. (بهرام گرامی، گل و گیاه در هزار سـال شعر فارسی ۳۷۱؛ برای اطلاع بیشتر، نک. کل بخش زیر عنوان «نرگس».) حالت غرور و خودآرایی نرگس سبب شده تا نوعی بیماری یا عقده را که ناشی از وجه مـفرط آن است در روانشناسی به نام این گل «نارسیسیسم» narcissism بنامند. (= خـودشیفتگی؛ واژه‌نامهٔ روانشناسی و زمینه‌های وابسته ۷۸) نارسیس در اساطیر یونان جوانی است که با دیدن عکس خود در آب شیفتهٔ خود می‌شود، به آب می‌زند و جان می‌بازد. نام او را بر این گل و بیماریِ خودشیفتگی نهاده‌اند. در حافظ این ویژگی نرگس به «سرگرانی» و «خودفروشی» تعبیر شده است. و اما حـمدالـله مسـتوفی از نـرگس‌زاری وسـیع در نزدیکی کازرون خبر می‌دهد، و به دلیل همزمانی مؤلف با حـافظ، بـعید نـیست کـه خواجه آن را دیده باشد: «مرغزار نرگس به جـوار کـازرون و جـره بـه حـدود خـان آزادمرد، طولش سه‌فرسنگ در عرض دو فرسنگ، و گیاه ایـن مـرغزار هـمه نـرگس خـودروست، چـنان‌که تـمامت صـحرا فـروگرفته است و شـهرتی عـظیم دارد.» (نزهة‌القلوب، المقالة‌الثالثة ۱۳۶) در هر حال واژهٔ «نرگس» در اشعار خـواجـه بسـامد بالایی دارد، چنان‌که به تنهایی در غزلیات او ۴۴ بار به کار رفته است. (فرهنگ بسامدی منگینی)

فتنه: عربی: فتنَة = آزمودن سیم و زر با انداختن آنها در آتش؛ فرمودهٔ خدا: عَلَی النّارِ یُفْتَنون، یعنی یُحْرَقون. (جمهرة) اینجا آشوب، غائله، بلوا؛ به صورت مصدر به معنی مفعول (= مفتون، فریفته) هم می‌آید. (نک. ح ۱۰۳/۵.)

فریب چشم تو صد...: این نیز تشبیه مضمر همراه با تفضیل است. اما «فتنه» چیست؟ باز به متون تصوف توسل می‌جوییم: «جامهٔ عشق را تار "یُحبُّهُمْ" آمد و پود "یُحِبُّونَه". سررشتهٔ فتنهٔ این حدیث از اشارت "فَاَحْبَبْتُ اَنْ اُعْرَف" برخاست ولیکن سامان سخن گفتن با لبها نیست. سطوت حدّت موسی می‌باید تا دم "اِنْ هِیَ اِلّا فِتنَتُکَ" [اعراف ۱۵۵ ـ م] تواند زد [...] ما به مقام خاکی راضی بودیم و اول استغفار می‌خواستیم، گلیمْ گوشهٔ ادبارِ بُعد در دوش سلامت کشیده [...] ما را به عنایت بی‌علت از کنج ادبار خمول [=گمنامی ـ م] بیرون آورد، بی‌اختیار ما، و به کرامتِ تخمیر "بِیدَی" مخصوص گردانید...» (مرصادالعباد ۴۹ ـ ۵۰) فتنه به همین مفهوم، یعنی فتنهٔ بزرگی که با خلق بینندهٔ جمال لم‌یزلیِ حق در جهان افگنده شد، بارها در اشعار آمده است؛ سلمان:

دریاب، که زد کار جهانی همه بر هم   چشم تو و عذرش همه این است که: مستم

(دیوان ۲۳۹)

قزوینی در اینجا این بیت را افزون دارد، که به گمان من ضروری است:

به بزمگاه چمن دوش مست بگذشتم   چو از دهان توام غنچه در گمان انداخت

این بیت بیانگر حضور گوینده در باغ گیتی و مقدّمه‌ای است برای شرح مشهودات و تأملات او در آنجا، و شاید مناسبترین مکان آن هم قبل از توصیف یک یک گلها باشد. به هر حال، شعر بیان روایی و داستانی دارد و بیان هر روایتی نیز فعل ناقل را در آغاز لازم دارد. (سلیم نیساری هم اصالت آن را تأیید می‌کند؛ نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۱۴۵ ـ ۱۴۷.) بیت ایهامی دارد در «گمان» بدین‌سان که دهان یار را از فرط کوچکی به گمان، هیچ و نظایر اینها مانند می‌کند، اما می‌گوید: آنگاه که غنچه (غنچه‌ای در همان باغ) دهان تو را به خاطر من آورد و تداعی کرد مست شدم و در حال مستی، آغاز گلگشت در این باغ کردم. عماد فقیه، در مضمون دهان و گمان:

در گمان‌اند خلایق ز وجود دهنش   نقطه‌ای هست به تحقیق، ولی موهوم است

(دیوان ۳۵)

که میان «به تحقیق» و «موهوم» پارادوکس ساخته است. خواجو هم به یار می‌گوید: اگر دهان به شکرخنده نگشایی، حتی یقین به گمان می‌افتد:

به شکرخنده درآ، ور نه یقین می‌دانم — که دهان تو یقین را به گمان درفگَـنَد
(دیوان ۲۴۵)

باری، گذشتن بر هر چمن و گلستانی برای عارف، مقدّمه‌ای است برای تأمل و قیاس آفریدگان با آفریننده، چنان‌که عراقی می‌گوید:

در گلستان می‌گذشتم صبحدم — بوی یارم در مشام افتاد باز
در سر سودای زلفش شد دلم — مرغ صحرایی به دام افتاد باز
(کلیات ۲۱۴)

۴. نسبت کردن: = نسبت دادن (معین) چه نسبت است: چه تناسبی یا چه مناسبتی هست، چه پیوستگی و ارتباطی هست. اما به‌نظر این نگارنده می‌رسد در برخی موارد، از جمله همین‌جا معنای قیاس یا سنجش کردن هم یافته باشد، یعنی چیزی را به چیزی نسبت کردن به معنای قیاس کردن آن دو نیز باشد؛ یا «چه نسبت است» یعنی چگونه قابل مقایسه است، اگرچه این معنی را در هیچ فرهنگی ندیده‌ام بجز دهخدا، که در یکی از مقولات فرعی، «سنجش» را ذکر کرده است.

سَمَن: = یاس، یاسمن، یاسمین (صورت عربی)؛ از جنس *Jasminum*، درختچه‌ای است بالارونده، با گل به غایت سپید و خوشبو. از مرهم یا پماد یاس و نیز آب یاس (شبیه گلاب) نیز نام برده‌اند. در شعر قدیم پارسی نماد سپیدی بوده و نه تنها روی و رخسار و بناگوش و غبغب بلکه ساق و سینه و بر و پیکر معشوق سیم‌تن را نیز به یاس و سمن مانند کرده‌اند. به معنای هر نوع گل سپید و حتی به معنای عمومی گل هم به کار رفته است. (بهرام گرامی، گل و گیاه ۴۳۵ ـ ۴۳۶؛ برای اطلاع بیشتر، نک. کل بخش زیر عنوان «یاسمن».) گل سه‌برگه، و بعضی گویند گلی باشد پنج برگ، که آن را وتیر خوانند. به ضم اول هم به‌نظر آمده است. (برهان) پهلوی samān اونوالا ۱۲۳ (معین، حاشیهٔ برهان) جوالیقی «یاسِمین» و «یاسُمون» را در عربی، معرّب از فارسی گفته است. (المعرّب ۳۵۶) یاسِمون: واحدهُ یاسِم کَصاحِب (فیروزآبادی، قاموس) سمن یا یاسمن و یاسمین در قدیم مصرف دارویی نیز داشته: «روغن یاسمین را زنبق گویند و رازقی دُهن‌الیاسمین را گویند.» (ترجمهٔ صیدنه، ب ۱۳۰) یاسمن سفید در جنگلهای شمال ایران می‌روید، خوشبوست و بالارونده از درختان. (نک. منوچهر امیری، فرهنگ الابنیه ۴۱۲ ـ ۴۱۳.) و اما حافظ در قطعهٔ ۲۴ «سمن» و «یاسمن» را با هم آورده: بلبل و سرو و سمن، یاسمن و لاله و گل... (دیوان ۲، ۱۰۷۶) که از دو حال بیرون نیست: یا این‌دو را متفاوت می‌انگاشته، که با توجه به دقت قدما در گل و گیاه قدری

بعید می‌نماید؛ و یا آنچه پذیرفتنی‌تر است این‌که ضرورت یا تنگنای ساختن ماده‌تاریخ سبب شده است تا یکی بودن این‌دو را نادیده انگارد.

خاک در دهان: خاک استعاره از گرده‌های وسط گل است، و خاک در دهان کردن، کنایه از پشیمان شدن یا کردن از گفتن چیزی یا بیان ادعایی است. در قدیم، به گواهی متون ادب، هرگاه کسی می‌خواست اظهار ندامت از گفتن چیزی کند انگشت بر خاک می‌زد و در دهان می‌گذارد. اگر هم گوینده چیزی می‌گفت که بر دیگری گران می‌آمد، این شخص به رسم اعتراض به او می‌گفت: خاک بر دهانت، یا: خاکت به دهن. بنا بر این، عباراتی چون «خاکم به دهن» یا «خاکت به دهن» کنایه از پشیمانی گوینده از گفتن چیزی یا اعتراض مخاطب از شنیدن آن شده و به صورت یک اصطلاح زبانی درآمده است. در شاهنامه چند جا سخن از این رسم رفته و یا عبارت مذکور به صورت کنایه از همان معنی به کار رفته است. زال از این‌که کیخسرو، لهراسپ بی‌نام و نشان را به جانشینی خویش برگزیده ناخشنود است؛ نخست سخنانی اعتراض‌آمیز به او می‌گوید، لیکن آنگاه که کیخسرو دلایل این گزینش خود را بیان می‌دارد، زال به نشانهٔ پشیمانی از گفتهٔ خویش همان رسم را به جای می‌آورد:

چو بشنید زال این سخنهای پاک بیازید انگشت و برزد به خاک
بیالود لب را به خاک سیاه به آواز، لهراسب را خواند شاه
(۵، ۴۰۸)

کاوس، که با سبکسری خویش رستم را رنجانیده است، به نشان پشیمانی از کردار خویش به او می‌گوید:

چو آزرده گشتی تو، ای پیلتن پشیمان شدم، خاکم اندر دهن
(۲، ۲۰۵)

خاقانی:

اهل گفتم هست چون دیدم که خاقانی نیافت
عذرخواهان، خاک توبه بر دهان خواهم فشاند
(دیوان ۵۹۷)

امیرحسن دهلوی:

گل دهانِ بازکرده می‌زد از شکل تو لاف
رخش برکردی و خاکش در دهان انداختی
(دیوان ۳۷۲)

که قرابتی به بیت حافظ نیز دارد، همچون این بیت ناصر بخارایی:

سحرگه با لب او غنچه زد لاف　　صبا برخاست، خاکش در دهان کرد
(دیوان ۲۳۹)

۵. بنفشه: گلی از جنس *Viola* متعلق به جنس *Violaceae*، معروفترین آن بنفشهٔ سه‌رنگ؛ نوع خودروی آن از گونه‌های مادریِ بنفشه‌های متنوع امروزی است، که گلبرگهای بالاییِ آن به رنگ بنفش یکدست و گلبرگهای دو طرف و پایینی با زمینهٔ بنفش روشن و خطوط شعاعیِ تیره‌رنگ بر روی هم صورت و خط عارض محبوب جوان را در ذهن تصویر می‌کند. ساقهٔ نرم و ظریف گل خمیده است و این سر به زیری را به ملال و افتادگی و سر بر زانوی غم داشتن تعبیر کرده و بنفشهٔ کبود و سر به زیر را سوگوار و مغموم گفته‌اند. (گل و گیاه ۳۴؛ برای اطلاع بیشتر، نک. کلّ بخش زیر عنوان «بنفشه».) اما این نگارنده بر آن است که گل مورد نظر حافظ شباهتی به بنفشهٔ معمولی (مطابق تعریف مذکور) ندارد، بلکه نوعی خاص از بنفشه است که گلبرگهای ریز، انبوه و فشرده‌ای دارد همانند طره و کاکلی که از روی پیشانی آویخته است.

محتوی و پیام بیتْ برآیند کنش و واکنش بنفشه و صباست. زبان تصویر به ما می‌گوید: بنفشهٔ خودآرا طرّه‌ای دارد که خود «مفتول» (پیچیده) است، و به راستی کدام پدیدار در این جهان چیز ساده‌ای است؟ حال، بنفشه همین طرهٔ پیچیده را با گره زدنْ پیچیده‌تر و متراکم‌تر می‌سازد. صبا سر می‌رسد، صبای زلف‌گشا و نافه‌گشا؛ ایهام «در میان انداخت» (= به میان آورد و مطرح کرد + در کمر انداخت) به هیچ روی تزئینی نیست بلکه حرف بسیار دارد. وقتی کس یا کسانی مشغول به کار خودند، کسی دیگر ناگهان می‌آید و موضوعی مهمتر را به وسط می‌اندازد، و این حرکت به خودی خود به منزلهٔ این است که بگوید: بساط را برچینید یا: غلاف کنید. درازی حکایت زلف، که از ازل تا به ابد را در بر می‌گیرد، بر آن پیچیدگی مصنوع و مخلوق غلبه می‌کند. زلف گاهی در میان انداخته می‌شود و گاه، چنان‌که خواجه چند بار دارد، در پا. بسته به خواست شاعر و ساخت شعر است. در هر حال، سر این رشته تا پیمانِ پیشان می‌رسد: به رحمت سرِ زلف تو واثقم... (۳۸۵/۸)

۶. ورع: «ابراهیم ادهم گفت که: ورع دست بداشتنِ همه شبهتهاست و دست بداشتنِ آنچه تو را به کار نیاید.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۶۶) «ابوسلیمان دارانی گوید: ورع، اولِ زهد است، چنانک قناعت طرفی است از رضا.» (همان ۱۶۷) «روزی ابوسعید خرّاز اندر ورع سخن همی گفت؛ عباس بن المهتدی بدو بگذشت، گفت: یا باسعید، شرم نداری که اندر زیر بنای ابودوانیق نشینی و از حوض زبیده آب خوری و

اندر ورع سخن گویی؟» (همان ۱۷۳) خواجه عبدالله: «ورع بازپرهیزیدن است از ناپسند و افزونی و خاطره‌های شوریده.» (صد میدان ۲۶) عبّادی: «حقیقت ورع [...] قناعت است به اندکی از حلال، و حفظ احوال است از همه آفات، و ترک لذّات است از شهوات.» (التصفیه فی احوال المتصوّفه ۹۳) جرجانی: پرهیز از شبهات است از بیمِ درافتادن به محرّمات. (التعریفات ۲۷۲)

می و مطرب: در جلد ۱ به تفصیل (۵۰۲_۵۲۷) و در شرح ۳/۵ به تلخیص در این باره سخن رفته است.

مغبچگان: نک. ج ۱، ۱۹۷_۲۰۴، و نیز ح ۹/۳.

در این و آن انداخت: ایهام: الف. مرا، هم به نوشیدن می و هم به سماع مطرب انداخت. ب. مرا به درگیر شدن با دیگران کشانید. در کسی افتادن: درگیر یا گلاویز شدن با او، و «انداختن» متعدی آن است، یعنی عشق مغبچگان سبب شد تا با این و آن درافتم و عربده‌جویی کنم. نیز بیت از مضامینی است که شاعر، در ضمن دفاع و عذرآوری از جرم یا اتهامی، آن را مضاعف هم می‌کند، بدین‌سان که با تجاهل‌العارف، عشق‌ورزی با مغبچگان را هم بر روی آوردن به می و مطرب می‌افزاید. خرمشاهی این نکته را به درستی یادآور می‌شود. (حافظ‌نامه ۱۷۴) این نگارنده، در عین تأیید برداشت ایشان، بر آن است که بیت از شمار آنهایی است که دو ضلع طنز و جِدّ در کنار یکدیگر وجود دارد؛ طنزش که جای خود دارد ولی جِدش هم از جدّی‌ترین جِدهاست. به عبارت دیگر، ایهامی در کل بیت هست. معتقدم که این خود اوج ایهام و فراتر از نوع واژگانی است. پیشتر، ضمن ارائهٔ نمونه‌هایی از این شیوهٔ مسلماً دشوار و مستلزم تسلط بسیار بر زبان، نتیجه گرفتم که مورد علاقهٔ حافظ و از هنرهای بی‌بدیل اوست. (نک. ج ۱، ۶۷۰_ ۶۷۴.)

۷. کنون: واژه‌ای کلیدی در بیت و بیانگر وضع و حال شاعر به‌عنوان انسان نوعی در جهان کنونی است که درپی بازیافت خاطرهٔ ازلی و ایجاد پیوندی دوباره با عالم آشنای ارواح و ارواح آشناست، و تنها پل و پیوند او با آن همین عشق و مستی ورزیدن است. بیت در شمار ابیاتی بی‌شمار در سخن پارسی و نیز ابیات فراوان خود خواجه است که در آنها عشق و رندی چون امری مقدّر، مجبَّر و مجبول در نهاد بنی‌آدم نگریسته می‌شود:... کان سابقهٔ پیشین تا روز پسین باشد (۱۵۷/۵)

خرقه به می شستن: همچون سجّاده به می رنگین کردن، جامه یا خرقه یا دلق به جام شستن یا نمازی کردن و انواع تعبیرات مشابه است که آمیزه‌ای از دو عنصر زهد و

عشق است، و معنای سادهٔ آنها یا ترک زهد و اختیار عشق است و یا آمیختن زهد با عشق. نظایر آن را پیشتر داشته‌ایم و از این پس بسی بیشتر خواهیم داشت؛ خواجو:

اگر من دلق ازرق را به می شستم، عجب نبود
که دست از دنیی و عقبی به خوناب قدح شستم
(دیوان ۷۳۲)

عماد فقیه:

ما جامهٔ آلوده به یک جام بشستیم　　گو: گوشه‌نشین، خرقه نمازی به‌ازین کن
(دیوان ۲۲۷)

نصیبه: (در عربی: نَصیبة) آنچه نصیب شود. (لسان‌العرب) اسم: بهره، نصیب؛ جمع: نصائب (معین) اما قاسم غنی ظاهراً «ه» (تای تأنیث عربی) را «ه»ی فارسی یعنی پسوند سازندهٔ اسم از صفت یا از اسم دیگر می‌داند، و به قول خودش «های زائده از نوع ناقله، که سبب نقل وضعیّت کلمه می‌شود» مثل زرده، سفیده، کبوده، سیاهه؛ گاهی نیز باعث نقل یک معنی عام به معنایی خاص می‌گردد، مثل حوض، حوضه و همین نصیب، نصیبه. غنی تصریح می‌کند: «نصیبه فارسی است. هاءِ ناقله مختص به زبان فارسی است.» (یادداشتها ۲۹۴) اما آیا غنی قول لغوی بزرگی چون ابن‌منظور و دیگر لغویهایی را که آن را «نصیبة» عربی گفته‌اند رد می‌کند؟ شگفتا.

سنایی:

گفت: بابا، نصیبهٔ من کو؟　　گفت: ای پور، در خزینهٔ هو
(حدیقه ۷)

فیضی دکنی (گرچه از متأخران است) در بیتی گویا:

روز ازل نصیبهٔ خود برد هر کسی　　عاشق از آن میانه دلی دردمند یافت
(نقل از صفا، گنج سخن ۳، ۵۷)

(چنان‌که خواجه خود گفت: جام می و خون دل، هریک به کسی دادند... ۱۵۷/۵) لخت دوم تقریباً ترجمهٔ این شریفه است: قُلْ لَنْ یُصِیبَنا اِلّا ما کَتَبَ اللهُ لَنا (توبه ۵۱)

۸. رنگ ـ نقش ـ طرح: معنی و اهمیت بیت جز با دقت در این سه واژه، که در تناسب با یکدیگر آمده، روشن نخواهد شد. و امّا ترتیب منطقی این سه به عکس مکان آنها در بیت است، یعنی نخست طرح، آنگاه نقش و سپس رنگ. در کار و بار یک

بنّا نخست علت غایی یا هدف، یعنی آنچه بعداً ساخته خواهد شد در فکر و ذهنْ مرتسم و یا بعداً بر روی کاغذ ثبت می‌شود (به مصداق: اولُ‌الفکر، آخرالعمل) طرح به معنای نقشه و گَردهٔ چیزی نیز هست. (معین) به هریک از دو معنی که بگیریم فرقی نمی‌کند. شاعر هم می‌گوید که محبت طرحی قدیم یا همان غایت بوده است. نقش، اگرچه معنایی نزدیک به طرح، مثل نقشهٔ بنا و نیز نقشهٔ جغرافیا دارد (در عربی به معنای نقشه) لیکن مناسبترین معنی در اینجا صورت ساخته شده و مرئی آن است، همچون نقش افِلاک و اجرام سماوی و هرآنچه نتیجهٔ پرگار صنع و دستبرد نقاش کاینات است. به این بیت سعدی بنگریم که می تواند تفاوت میان طرح و نقش را نشان دهد:

دریاب که نقشی ماند از طرح وجود من　　　چون یاد تو می‌آرم، خود هیچ نمی‌مانم

(غ ۴۱۲)

و امّا رنگ، چنان‌که می‌دانیم، در مرحلهٔ آخر بر روی آنچه ساخته شده زده و سبب تمییز پدیدارها و ساخته‌های همشکل یا همنقش از یکدیگر می‌شود. درست از همین روی است که «رنگ» مجازاً به معنای حالت به کار می‌رود، همچون آشفته‌رنگ، شوریده‌رنگ و همانند اینها. (نیز نک. «رنگ» در: ح ۴/۶.) همین حال و حالت مأنوس و صمیمانهٔ «رنگ» است که این نگارنده را وامی‌دارد تا «رنگ الفت» (ضبط قزوینی و نیز نسخ همگون آن، که کم‌شمار هم نیستند) را بر ضبط خانلری یعنی «نقش الفت» رجحان نهد. گفتنی است در طبع قزوینی نکته و دقیقه‌ای هست که به گمانم آن علامهٔ دقیق‌النظر به خوبی دریافته و قضارا جان و جوهره و ارزش هنری بیت در همان است، و آن پارادوکسی است که در لخت نخست و به احتمال بسیار مورد توجه شاعر بوده و در طبع خانلری و اشباه آن یکسره از میان رفته و بیت را به سخنی میانمایه بدل کرده است. توضیح این‌که خواجه با توجه به تقدم «نقش» بر «رنگ» از نظر منطقی و زمانی، در اینجا هم از خلاف‌آمدِ عادتْ کام طلبیده و گفته است: «نقش» دو عالم با همهٔ عظمت و شگفت‌انگیزی آن نبود که «رنگ» الفت، عشق و آشنایی ارواح در عالم تألّف وجود داشت. آیا به راستی لطف و عمق این پارادوکس هرگز با آن سخن معمولی قابل قیاس است؟ و آیا با وصفی که ذکر شد «رنگ» برای الفت مناسبتر است یا «نقش»؟ معروف است که کاتبان معمولاً موارد سخت یا نادریافتنی برای خود را به صورتهای آسانتر و دریافتنی‌تر تبدیل می‌کنند، و نه به عکس. در این مورد هم تقریباً مطمئنم که

عده‌ای از کاتبان، بدون توجه به نکتهٔ ظریف میان رنگ و نقش، ظاهراً عکس حال را به فهم خویش نزدیکتر یافته‌اند، اگرچه این احتمال را هم یکسره نمی‌توان نفی کرد که خود شاعر در بازنگری خویش آن را به صورت ژرفتر و هنری‌تر برگردانده باشد.

به هر حال، محتوای این بیت نیز چون بیت قبلی، مبتنی بر ازلیت عشق و تقدم آن بر خلقت عالم اجسام و اجرام است. به‌نظر می‌رسد واژهٔ «الفت» ناظر بر حدیث مشهور «تألّف» است، که به دو صورت بلندتر و کوتاهتر روایت شده است (روایت بلندتر را با بهره‌گیری از دو قلاب نشان می‌دهم): الأرواحُ جُنودٌ مُجَنَّدةٌ [تَلْتَقِی فَتَشامُّ کَما تَشامُّ الخَیلُ] فَما تَعارَفَ مِنها [فی اللهِ] ائتَلَفَ وَ ما تَناکَرَ عنها [فی غیر الله] اخْتَلَفَ. می‌گوید: «جانهای خلق سپاهها‌اند، گروه گروه گردانیده به هم بازافتند و به یکدیگر بوی برند، چنان‌که اسبان بوی برند، و هرکدام را که آشنایی افتاده باشد بسازند، هرکرا آشنایی نیفتاده باشد مختلف گردند.» (مستملی بخاری، شرح تعرّف ۶۷، به نقل از رجایی، فرهنگ اشعار حافظ ۶۴؛ صورت مختصر حدیث: معجم ونسینگ ۱، ۳۸۵) این حدیث در بسیاری از متون تصوّف نقل و درباره‌اش سخن گفته شده است (مثلاً کشف‌المحجوب ۳۳۶، مرصادالعباد ۳۴۵). عزیز نسفی: «خلقانی که در عالم جبروت‌اند جمله بر خود عاشق‌اند، مِرآتی می‌خواهند تا جمال خود را ببینند و صِفات خود را مشاهده کنند. مفردات و مرکبات عالمْ مرآت اصل جبروت‌اند.» (الانسان‌الکامل ۱۷۲).

در اشعار عارفانه از این الفت ارواحْ الهام بسیار گرفته شده است؛ عطار:

با ما بنشین، که هردو همدم بودیم — با یکدیگر پیش ز عالم بودیم
ای آن‌که هزار ماه در تو نرسد — گویی که هزار سال با هم بودیم
(مختارنامه ۶۲)

مولانا:

ما همه از الست همدستیم — عاقبت، شکر، بازپیوستیم
ما همه همدلیم و همراهیم — جمله از یک شراب سرمستیم
(کلیات ۴، ۸۱)

در «جنودٌ مجنّدة» بودی — ای که اکنون تو روح انسانی
(۷، ۳۳)

جان من و جان ترا پیش ازین — سابقه‌ای بود که گشت آشنا
الفت امروز از آن سابقه‌ست — گرچه فراموش شد آنها ترا
(۷، ۱۰۲)

عماد فقیه، در بیتی نغز:

در ازل طوطی جان با لب تو همدم بود　　در جهانش به شکرخندهٔ خود بازشناخت
(دیوان ۸۲)

و اما مقولهٔ کلیِ عاشق بودن آدمی پیش از خلقت جسمانی، زمینه‌ای است بس شایع در ادب عرفانی؛ مستملی بخاری: «باز حق ـ عزّ و جلّ ـ مرا بود پیش از آن‌که من بودم. محال باشد که من به جای مانم آن را که مرا بود پیش از آن‌که من بودم.» (شرح التعرّف لمذهب التصوف، ربع دوم ۷۵۹) عراقی:

هنوز باغ جهان را نبود نام و نشان　　که مست بودم از آن می که جام اوست جهان
(کلیات ۸۹)

سعدی، در دو بیت بس دل‌انگیز:

پیش از آب و گِل من در دل من مهر تو بود　　با خود آوردم از آنجا، نه به خود بربستم
(غ ۳۶۷)

همه عمر برندارم سر از این خمار مستی　　که هنوز من نبودم که تو در دلم نشستی
(غ ۵۲۳)

ادب تازی نیز در این باب با پارسی همداستان است؛ منسوب به مجنون:

تعلَّقَ رُوحی رُوحَها قبلَ خلْقِنا　　و مِن بعدِ اَن کُنّا نِطافاً و فی المَهْدِ
(دیوان مجنون لیلی 81)

خواجه خود ابیات بسیار در این معنی دارد، و چون آنها را در جای خود خواهیم دید، به این بسنده می‌شود:

پیش ازین کان سقف سبز و طاق مینا برکشند
منظر چشم مرا ابروی جانان طاق بود

محبت: در باب حق و عبد، هریک معنای خاص خود دارد؛ هجویری: «بدانک محبت حق تعالی مر بنده را ارادتِ [= ارادهٔ ـ م] خیر بود و رحمت کردن بر وی، و محبت اسمی است از اسامی ارادت چون رضا و سخط و رأفت و آنچ بدین ماند [...] اما محبت بنده مر خداوند را صفتی است که اندر دل مؤمن مطیع پدیدار آید به معنی تعظیم و تکبیر تا رضای محبوب را طلب کند و اندر طلب رؤیت وی بی‌صبر گردد و اندر آرزوی قربت وی بی‌قرار گردد و بدون وی با کس قرار نیابد و خو با ذکر وی کند و از دون ذکر وی تبرّا کند.» (کشف ۳۹۶ ـ ۳۹۷) محمد غزالی: «گروهی از متکلمان انکار کرده‌اند و گفته‌اند که: کسی که از جنس تو نبوَد، او را دوست نتوان داشتن. معنی دوستی فرمانبرداری است و بس. و هرکه چنین پندارد، از اصل دین خبر نداشته

است.» (کیمیا ۲، ۵۶۹) محبت حق حتی جای برای رسول حق نمی‌گذارد: «رابعه را گفتند: رسول (ص) را چگونه دوست داری؟ گفت: صعب [= سخت، عظیم ـ م] و لکن دوستی خالقْ مرا از دوستی مخلوق مشغول کرده است.» (همان ۵۹۵) غزالی علامات محبت را هفت می‌داند: عدم اکراه از مرگ، ایثار مطلوب حق بر مطلوب خویش، همواره تازه بودن ذکر حق بر دل، دوست داشتن کلام حق، یعنی قرآن، حرص بر خلوت و مناجات، آسان بودن عبادت بر شخص، و دوست داشتن مطیعان حق. (برای توضیح آنها، نک. همان ۶۰۰ـ۶۰۳.) احمد غزالی: «اما ندانم تا عاشق کدام است و معشوق کدام [...] بایزید گفت (رض): به چندین گاه پنداشتم که من او را می‌خواهم، خود اول او مرا خواسته بود.» (سوانح 41) نجم رازی: «و یقین است که روح را محبت بر جمله صفات سابق آمد زیرا که روح را محبتْ نتیجهٔ تشریف "یُحِبُّهُم" بود. اگر "یحبهم" سابق نبودی بر "یُحِبُّونَهُ" هیچ کس زهره نداشتی که لاف محبت زدی.» (مرصاد ۴۴) عزیز نسفی محبت و معرفت حق را دو روی یک سکه می‌داند: «محبت خدای تعالی از معرفت خدای تعالی پیدا می‌آید [...] معرفت خدای تعالی اصلی است و بنای چندین مقامات بر وی است.» (الانسان‌الکامل ۳۴۰) شیخ اشراق، عشق را برتر و خاص‌تر از محبت می‌داند: «محبت چون به غایت رسد آن را عشق خوانند، "العشقُ محبّةٌ مُفرَطةٌ" و عشق خاص‌تر از محبت است، زیرا که همه عشقی محبت باشد اما همه محبتی عشق نباشد.» («فی حقیقة العشق»، مجموعهٔ آثار فارسی ۲۸۶)

گفتنی است در شعر حافظ فرقی میان «عشق» و «محبت» نیست و این‌دو را می‌توان مترادف یکدیگر شمرد.

۹. مگر: در این مورد و موارد مشابه، افادهٔ حتمیت و قطع و یقین می‌کند، یعنی قطعاً و یقیناً، و شگفتا که در فرهنگها یا به این معنی نپرداخته‌اند و یا این معنی را در اقلیت استعمال انگاشته‌اند. (نک. دهخدا.) این نگارنده از سالها پیش به وجود و رواج این معنی در متون اعتقاد داشته است. (نک. خرّمشاهی، ذهن و زبان حافظ، چ ۱، ۱۳۶۱، ۱۳۲ح و نظر اینجانب به نقل از مؤلف محترم و صدیق این بنده.) شاعر اینجا می‌خواهد بگوید: یقیناً و قطعاً راه حل مشکل حافظ در مستی مفرط بوده که تقدیر ازل وی را به بادهٔ مغانه افگنده. اگر کسی تردیدی در این معنی دارد کافی است هریک از معانی دیگر «مگر» را همچون شاید، گویا، ظاهراً و غیره به جای آن بگذارد تا دریابد که معنای بیت و شأن و شوکت این مستی ازلی تا چه حد از کف می‌رود و بیان سست می‌شود. قضارا «مگر» به این معنی در اشعار کم هم به کار نرفته است؛ خود حافظ:

مگر که لاله بدانست بیوفایی دهر　　　که تا بزاد و بشد، جام می ز کف ننهاد

یعنی لاله قطعاً و یقیناً از جفای روزگار خبر داشت که همواره جام باده بر کف داشت. شواهد این معنی از آغاز ادب دری نیز به دست است؛ فردوسی (در وصف زیبایی سه دختر سرو یمنی):

سروش ار بیابد چو ایشان عروس　　　دهد پیش هریک مگر خاک بوس

(شاهنامه ۱، ۸۷ب ۱۴۱)

ناصر بخارایی:

بلبل باغ بهشتم، تن من سرو من است　　　تا بدانی که درین دام مگر پابستم

(دیوان ۳۲۷)

یعنی شکی نکن که من در دام عالم خاک اسیرم.

خرابی: نک. ح ۲/۱.

بخشش: = تقدیر، قضا، همریشه با «بخت»؛ فارسی میانه baxt، ایرانی باستان baxta (صفت مفعولی) تقسیم شده، معیّن، مقدّر، مشتق از ریشهٔ «بغ» به معنای یزدان؛ bag به معنای تقسیم کردن و اختصاص دادن (فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی، ذیل «بخت») بخشش: از ایرانی باستان ـ baxša از ریشهٔ ـ baxš = تقسیم کردن، اختصاص دادن، مشتق از همان «بغ» (همان، ذیل «بخشیدن»)

محمد وصیف سیستانی:

کوشش بنده سبب از بخشش است　　　کار قضا بود و ترا عیب نیست

(نقل از صفا، تاریخ ادبیات ۱، ۱۶۸)

فردوسی بارها آن را به معنای قضا و تقدیر به کاربرده است، همچون:

همی خواست پیروزی و دستگاه　　　نبود آگه از بخشش هور و ماه

(شاهنامه ۲، ۲۳۶)

چنین داد پاسخ که: گِرد جهان　　　بگشتم همی آشکار و نهان

کزین بخشش بد مگر بگذرم　　　ز بد بتّر آمد کنون بر سرم

(۵، ۳۷۳)

چنین است رسم قضا و قدر　　　ز بخشش نیابی به کوشش گذر

(۸، ۱۲۱)

قضارا خود خواجه در بیتی دیگر نیز «بخشش» را به همین معنی و در برابر «کوشش»، همچون فردوسی، آورده است:

برشکن کاکل ترکانه، که در طالع تست بخشش و کوشش خاقانی و چنگزخانی

ازلی بودن باده و مستی: هم در متون ادب بی‌شمار و در حافظ نیز فراوان است. به اینها بسنده می‌کنم: مولانا:

بیا و خرقه گرو کن بـه مـی‌فروش الست که پیش از آب و گل است از الست خَمّاری
(کلیات ۶، ۲۷۴)

و سعدی:

ای هوشیار، اگر به سرِ مست بگذری عیبش مکن، که بر سر مردم قضا رود
(غ ۲۶۲)

۱۰. خواجهٔ جهان: گذشته از نعت پیامبر اسلام (ص)، لقب نوعیِ وزیران در قدیم بوده است؛ سعد وراوینی: «حق تعالی رای مـمالک‌آرای خـواجـهٔ جـهان، دسـتور و مقتدای جهانیان، روشن داراد.» (مرزبان‌نامه ۱، ۱۹۲) عوفی: «و هم برفَور، خـداونـد، خواجهٔ جهان و دستور صاحبقران، به حصار درآمد.» (جوامع‌الحکایات، بخش اول ۲۲) و در دورهٔ متأخرتر نیز: «میان خواجه محمود و خواجـهٔ جـهان، کـاوان، صـداقت و خصوصیت بسیار بود.» (تاریخ فرشته ۲، ۳) و امّا بد نیست ببینید مخالفت مولانا را با ذکر این عنوان برای خواجگان دنیادوست:

کجا خواجهٔ جهان باشد کسی کو بند جان باشد؟
چو او بندهٔ جهان باشد، نباشد خواجگی یارش
(کلیات ۳، ۸۶)

* * *

این شعر نمونه‌ای است گویا از آنچه سیر یا سفر عارفانه از نوع آفـاقی خـوانـده می‌شود، در برابر سیر یا سفر انفسی. (به عنوان نمونهٔ نیکوی سیر اخیر در شعر حافظ، نک.ح غ ۱۷۸: دوش وقت سحر از غصه...) اگرچه سیرهای عرفانی را مطابق تقسیم و تبیین مشهور ملاصدرا به چهار سیر یا اسفار اربعه (نک.ح ۳۲۹/۳) تقسیم می‌کنند، اما در مرکز تمامی تأملات و شهود عارفانه، دو جنبهٔ آفاقی و انفسی قرار دارد، که آنها را به زبان ساده و سخن کوتاه چنین می‌توان توضیح داد: جـنبهٔ آفـاقی عـبارت است از نگریستن عارف و تفکّر و تدبّر در جهان برای مشاهدهٔ آثار وجود واحـد واجب در ورای امور و اشیای متکثر ممکن، یعنی همان که می‌توان به گـردش و تأمـل در بـاغ جهان تعبیر کرد. جنبهٔ انفسی به عکس، خوض و غور در دنیای دل و درون و عوالم

مجرّد است به کمک مسدود کردن روزنه‌های دخول و دخالت حواس و جداسازی یا پاک‌سازی نفْس خود از هر چیز برخاسته از مبانی تجربی و دنیوی به منظور وحدت یافتن نفس جزئی بشری با نفس کلّی یا همان حقیقت یگانهٔ حاکم بر عالم وجود. البته هدف سیر یا جنبهٔ اول نیز در نهایتْ وصول به جنبهٔ اخیر است، زیرا اساساً هدف عرفان نیل به عوالم انفسی است. از همین روی است که از دیدگاه خود عرفان، جنبهٔ دوم همواره رجحان دارد، لیکن از نظر ادبیات و هنرها اتفاقاً جنبهٔ نخست برتری بی‌گفتگو بر این‌یک دارد. دلیل هم روشن است: عالم شعر و هنر به‌طور کلّی بر بنیاد محسوسات یعنی تجسم حسّی امور و احوال، حتی انتزاعی‌ترین و ذهنی‌ترین آنهاست، و توفیق شاعر، نویسنده و هنرمند نیز اساساً با همین معیار سنجیده می‌شود. جا دارد از خود بپرسیم که از کدام نوع شعر به راستی لذت می‌بریم: آنها که تمامی پدیدارهای جهان را، اعم از مادی و معنوی، به شکل تصاویر و تعابیر حسی و جاندار برای ما تجسم می‌بخشند یا به عکس، آنها که همه چیز را تبدیل به مفاهیم ذهنی و مجرّد می‌کنند؟ پاسخ پیش روی ماست: همین غزل، که حتی دشوارترین و دیریاب‌ترین معانی عرفانی را به مدد شکلها و شیوه‌های معمول در جهان هنر به جاندارترین گونهٔ ممکن پیش چشمان ما آورده است. در جلد ۱ بحثی مبسوط داشتیم در سنجش شعر خواجه از همین دیدگاه با آنان که ظاهراً با گرفتن جانب جنبهٔ انفسیِ عرفان، سخن خود را (البته با دعوی «شعر عرفانی») مملو از واژه‌ها و مصطلحات مجرّد و ذهنی کردند، و حاصل کار دو گروه را با دو نگرش و گرایش دیگرگون در معرض قضاوت خوانندگان گذاردم. (نک. ۵۴۲ـ ۵۵۱.)

باری، پیشتر اشاره کردم که این شعر، ساختاری سخت سخته و سامان‌یافته دارد. نیز در جلد ۱ و در بحث از ساختارهای کلّی اشعار خواجه از آن به عنوان الگوی شمارهٔ ۴ یاد کردم، بدین‌سان که شاعر ابتدا ایدهٔ اصلی خود را مطرح می‌کند، آنگاه در ابیات بعدی به شرح و بسطی پیرامون آن به قصد هرچه ملموس‌تر و عینی‌تر کردن قضایا می‌پردازد، و سرانجام در اواخر کار بار دیگر به ایده یا تز اصلی و آغازین خویش بازمی‌گردد و شعر با تأکید بر آن پایان می‌گیرد. ساختار موضوعی شعر، چنان‌که دیدیم، بدین‌گونه است که حافظ از روزِ پیشان و نخستین نگاه یا توجه معشوق (حق) به عاشق (انسان) آغاز کرد، از غمزه‌ای با دو خاصیت پارادوکسیِ کشتن و زنده کردن. همه چیز از عوالم علوی یا الفت ارواح شروع شد. آنگاه پس از طرح این ایدهٔ مجرّد، سیری فرودین یا هبوطی را آغاز کرد، به باغ جهان فرود آمد و

محبوب ازلی را با هریک از زیباترین مظاهر آفرینش یعنی گلها یکان یکان مقایسه کرد. نکتهٔ شایان توجه این‌که او در این دستگاه سامانمند شعر، در این بخش، از یک عنصر شکلیِ ثابت به‌عنوان موتیف بهره برده، و آن چند تشبیه پیاپی از نوع مضمر همراه با تفضیل است. مضمر از آن روی که اولاً هریک از این پدیدارها (گلها) خود مجموعه‌ای از پوشیدگی و پیچیدگی است. آیا شاعر مثلاً «مفتول» (پیچیده به هم) را در خصوص طرّهٔ بنفشه بدون قصد یا صرفاً از روی تصادف به کار برده؟ ثانیاً درک نسبت و رابطهٔ صانع و مصنوع از ورای هر پدیدار، امری به راستی پوشیده و خود نیازمند به تأمل عارفانه است. تفضیل را هم در همهٔ موارد در «مشبّه» (محبوب) دیدیم و چگونگی آن را در هرکدام گفتیم. تنها در یک مورد فقط تشبیه مضمر وجود داشت که ظاهراً با تفضیل همراه نبود، و آن در همان بیتی بود که طبع قزوینی و امثال آن بر خانلری علاوه دارد:... چو از دهان توام غنچه در گمان انداخت. اما اگر به این بیت هم (که بنده آن را در ساختار غزل ضروری دانست) با دقت بنگریم، مفهوم تفضیل را نیز در فاصلهٔ میان «گمان» (دهان غنچه) و «یقینِ» نهفته در ژرفنای بیت (دهان یار) خواهیم یافت. (به گمانم تفضیل یقین را بر گمان از دو شاهد منقول برای این بیت، از عماد و خواجو، به خوبی می‌توانیم بفهمیم.) حاصل چنین سنجشهایی، که محبوب در آنها همواره دست بالا را نسبت به آفریده‌های خود دارد، دگرگون شدن دیدگاه سنجشگر (گوینده) است. بنا بر این او در اینجا اشارتی دارد به دوران زهد و ورع خویش و دگرگون شدن و روی آوردنش به عوالم ذوق و وجد و عشق و مستی، و بدین‌سان آهنگ بازگشت به عالم بالا (موضوعِ آغازین غزل) را می‌کند، و البته این سیر صعودی، دیگر همراه با آگاهیی است که از همان تأملات و سنجشهای وی در باغ هستی حاصل شده است. درست از همین‌روست که در اینجا یادکردی از عالم الفت ارواح به منظور بیان شوق خود به رجعت به آن دارد. وسیلهٔ پیوستن دوباره به این عالم ازلی و الستی نیز چیزی نیست بجز مستی و خرابی و انصراف از هرآنچه وابسته به جهان کنونی (با وجود زیباییهای پیشگفتهٔ آن) است. بیت آخر، پس از این همه اوج و عزّت عارفانه ـ شاعرانه، چیزی بجز مدحی میانمایه یا زایده‌ای بر غزل نیست، یعنی مصداق همان روغنِ ریختهٔ وقف امامزادهٔ ممدوح.

۱ سینه‌ام زاتش دل در غم جانانه بسوخت
آتشی بود درین خانه که کاشانه بسوخت

۲ تنم از واسطهٔ دوری دلبر بگداخت
جانم از آتش مهر رخ جانانه بسوخت

۳ هرکه زنجیرِ سرِ زلفِ پری‌رویِ تو دید
دل سودازده‌اش بر من دیوانه بسوخت

۴ سوز دل بین، که ز بس آتش اشکم، دل شمع
دوش بر من ز سر مِهر چو پروانه بسوخت

۵ آشنایی نه غریب است که دلسوز من است
چون من از خویش برفتم، دل بیگانه بسوخت

۶ خرقهٔ زهد مرا آب خرابات ببرد
خانهٔ عقل مرا آتش خُمخانه بسوخت

۷ چون پیاله، دلم از توبه که کردم، بشکست
همچو لاله، جگرم بی می و پیمانه بسوخت

۸ ماجرا کم کن و بازآ، که مرا مردم چشم
خرقه از سر به در آورد و به شکرانه بسوخت

۹ ترک افسانه بگو، حافظ، و مَی نوش دَمی
که نخفتیم شب و شمع به افسانه بسوخت

۱. آتش: نک. ح ۱۴۸/۱.
جانانه: جان + «ان» نسبت + «ه»ی زاید (معین، حاشیهٔ برهان) کنایه از معشوق و مطلوب (برهان)
۲. از واسطهٔ: = از جهتِ، به سببِ؛ روانشاد استاد پرویز خانلری در بحث از تحولات حرف اضافهٔ «از» نوشته‌اند: «حرفهای اضافه و ربط غالباً در استعمال ضعیف می‌شوند، یعنی در نظر اهل زبان، جثهٔ لفظ برای دلالت بر معنی، ضعیف و کوچک می‌نماید. برای رفع این مشکل به چند طریق متوسل می‌شوند [...]» یکی از طرق مورد

نظر ایشان افزودن کلماتی است بر «از» همچون بابِ، جهتِ، سببِ و غیره. (نک. تاریخ زبان فارسی ۳، ۳۱۶ ـ ۳۱۷.) استاد در تقریرات کلاسی‌شان به شاگردانی چون این کمترین با تکیه بر همین بیت حافظ می‌فرمودند: هنگامی که «از» برای رساندن حالتی از این دست، که در عربی «مفعولٌ عنه» و در فرانسه حالت ablatif خوانده می‌شود، کافی به‌نظر نمی‌رسید واژهٔ «واسطه» را بر آن می‌افزودند، و «از واسطه» در حقیقت همان «از» است و هیچ فرق معنایی با آن ندارد. خواجو:

بس که می‌گریم و بر خویشتنم رحمت نیست گریه می‌آید ازین واسطه بر خویشتنم

(دیوان ۴۶۸)

۳. زلف پری‌روی: این‌که «پری‌روی» صفت زلف واقع شود اندکی نامتعارف است. حافظ با وجود سعی فراوانش در بهنجاری زبان (که در جای خود از آن سخن گفته‌ام) به‌ندرت از ترکیباتی نامألوف بهره می‌گیرد چون «روی مه‌پیکر» (۸۵/۱). به گمانم از همین‌روست که کاتبان برخی نسخ خواسته‌اند مشکل را آسان سازند و آن را به «زلف پری‌رویی دید» تغییر داده‌اند.

سودازده: پیداست که ایهامی به سیاهی زلف دارد. (نک. «سودا» در: ح ۱۰/۶.)

۴. پروانه: ایرانی باستان parvan از ریشهٔ ـ par = پریدن و پرواز کردن، سنسکریت párvan (حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی، به تلخیص) معرّب آن: فَرانق (المعرّب جوالیقی ۲۳۹ ح) یک فرد از تیرهٔ پروانگان، جزو ردهٔ حشرات، که گونه‌ها و اقسام بسیار دارد. (نک. همان فرهنگ، ذیل «پروانگان».)

پروانه نماد عاشق بی‌پروا، از خود گذشته و فناشونده است، خواه در اشعار عاشقانه و خواه عارفانه. اما برداشت عرفانی از چه زمانی آغاز شده است؟ نصرالله پورجوادی در مقاله‌ای می‌کوشد تا به این پرسش پاسخ دهد. («پروانه و آتش» (سیر تحول یک تمثیل عرفانی در ادبیات ایران)، نشر دانش، س شانزدهم، ش دوم، تابستان ۱۳۷۸، ص ۳ ـ ۱۵.) نویسنده بر آن است که نخستین برداشت عرفانی از پروانه چونان عاشق فناشونده در معشوق، از سوانح احمد غزالی است، و او خود تحت‌تأثیر حلاج (مق ۳۰۹) قرار داشته، که داستان پروانه و شمع را در طاسین دوم از کتاب الطواسین خود آورده است. پیش از آن، پروانه مظهر بیخردی انگاشته می‌شده، چنان‌که عرب گفته است: اَطْیَشُ مِن فَراشَة (سبکسرتر از پروانه). برداشت محمد غزالی در اِحیاء هم اخلاقی است، و نه عرفانی، زیرا آتش را مظهر شهوت و افتادن پروانه را در آن به معنای فروافتادن از جهل در شهوت می‌داند. امّا حلاج آتش را نماد روشنی و حرارت

حقیقت الهی و گروه پروانگان را مشتاق رسیدن به آن می‌انگارد. احمد غزالی در کتابهای التجرید، بحر الحقیقة و سوانح به بیان برداشت عارفانه از تمثیل پروانه و آتش می‌پردازد. (۶) در هر حال، این موضوع تا اواخر سدهٔ پنجم خیلی کم در شعر آمده و ابیات معدود مربوط به آن هم حاوی برداشت غیرعارفانه و غیرعاشقانه است. (۱۲)

چو پروانه بسوخت: واژهٔ «بسوخت» دارای استخدام است: یکی به معنای مجازی سوختن (در مورد دل) و دیگر سوختن به معنای حقیقی (پر و پیکر پروانه).

۵. غریب: (عجیب + غریبه) ایهام تضاد با «آشنا» دارد. نیز ایهام ساختاری: آشنایی نه، غریب است که...، اگرچه پیداست وجه اصح و افصح همان اوّلی است. خویش (خود + خویشاوند) نیز ایهام تضاد با «بیگانه» می‌سازد. البته این‌گونه ایهامها از فرط کاربرد به کلیشه بدل شده‌اند؛ سیف فرغانی:

عاشق روی تو از خلق بود بیگانه مرد راعشق تو از خویش ببرّد پیوند

(دیوان ۲، ۲۷۷)

امیرحسن:

در ره دلبر منه بر خویش و بر بیگانه دل

خویش کن از خود جداوز خویش هم بیگانه شو

(دیوان ۳۲۸)

خواجو:

آشنایان همه بیگانه شدند از خواجو لیکن او را همه این محنت و درد از خویش است

(دیوان ۳۸۴)

۶. آب خرابات: واژهٔ «آب» در اضافت به خراباتْ پیداست به معنای شراب است، اما به‌طور مستقل نیز مجازاً همین معنی را دارد. کاربرد «آب» به معنای شراب را این نگارنده حدس می‌زند که از حدود نیمهٔ نخست سدهٔ پنجم به بعد معمول شده باشد (چون در فرهنگ تاریخی زبان فارسی، بخش اول، که متون سدهٔ چهارم را در بر می‌گیرد، چنین معنایی برای «آب» مشهود نیفتاد.) منوچهری:

من روزه بدین سرخترین آب گشایم زان سرخترین آب رهی را ده و مسته

(دیوان ۸۸)

خاقانی:

به کار آبی و دین با دل و تنت گویان که: کار آب شما برد آب کار شما

(دیوان ۱۳)

خُمخانه: در اصل و سرشت می و مفاهیم نمادین آن تفاوتی نیست بلکه تفاوت ظروف و اوانی باده در پارامتر وسعت یا گستره است، بدین‌سان که از کوچکترین واحدها یعنی جرعه و آن‌گاه ساغر، پیمانه، دوستگانی، جام و امثال اینها، که بهره به شخص نوشنده می‌رساند شروع می‌شود (که معمولاً بیشترین حدود آن در قدح و قدح بزرگتر چون ساتگینی و بزرگتر از آن باطیه است) انواع صراحی و سبو بیشتر در محافل و مجالس کاربرد دارد؛ پس از آن خمره یا خنبره یا خم کوچک و آنگاه خم بزرگ. خمخانه یا خمدان (چنان‌که مولانا در غزلهایش دارد) یعنی جایی که تعدادی خم در آنجاست معمولاً برای نشان دادن فیضی که از مستی حق یا عنایت ازلی نصیب همگان می‌شود به کار می‌رود. این عمومیت فیض را خواجه بدین صورت نیز بیان کرده است:

خمها همه در جوش و خروش‌اند ز مستی | وان می که در آنجاست حقیقت، نه مجاز است

که مراد سیطرهٔ عشق بر همه‌جا و همه کس در عالم حیات است. بزرگتر از خمخانه را در «خُمستان» می‌توان دید، وسعتی که با پسوند «ستان» بیان می‌شود، چنان‌که عراقی در اشاره به فیض ازلی و الهی به هنگام خلقت به کار می‌برد:

از خمستان جرعه‌ای بر خاک ریخت | جنبشی در آدم و حوّا نهاد

(کلیات ۱۶۳)

خمزار (به قول مولانا) نیز چیزی در مایهٔ «خمستان» است. در مورد مکانهای باده و باده‌خواری همچون میکده یا میخانه، آنگاه کوی باده‌فروشان یا کوی مغان، و بالاخره خرابات نیز همین مدارج و همین اعتبار وسعت و احاطت وجود دارد. به نمونه‌ای گویا از کاربرد «خمخانه» بنگریم از مولانا؛ او حضرت پیامبر را گشایندهٔ در خمخانهٔ غیب بر تمامی گروندگان می‌داند، که پیداست اعتبار وسعت و شمول را اراده کرده:

بگشاد محمد درِ خمخانهٔ غیبی | بسیار کسادی به می ناب درآمد

(کلیات ۲، ۶۴)

۷. توبه که کردم: = توبه‌ای که کردم؛ گفتنی است نکرهٔ تخصیصیّه گهگاه بدون «ی» می‌آید؛ بیهقی: «وی خلیفت امیر باشد در سپاهان در غیبت که وی را افتد.» (تاریخ بیهقی ۱۷) یعنی «غیبتی». سعدی:

دَرَد مست نادان گریبان مرد | که با شیر جنگی سگالد نبرد

(بوستان ۱۲۳)

یعنی «گریبان مردی را که...» در شعر معاصر، نیما یوشیج بیش از هر کس در تاریخ ادب پارسی «ی» نکره را حذف کرده است: «جای درمانش بر زخم که هست» (مجموعهٔ کامل اشعار نیمایوشیج ۳۹۵) و: «دم که فکرش شده سوی دیگر» (همان ۴۱۵) که به ترتیب یعنی «زخمی» و «دمی».

بشکست: استخدام به دو معنی است: یکی آزردگی دل، و دیگر شکستن ظروف شکننده. لخت نخست این‌گونه بدل به نثر می‌شود: دلم از توبه‌ای که کردم، چون پیاله شکست، که تشبیه معقول (دلشکستگی) به محسوس (شکستن ظرف) است.

لاله: نام گلی از جنس *Tulipa* [در انگلیسی: tulip - م] از خانوادهٔ *Liliaceae* یا تیرهٔ سوسن، که با پیاز تکثیر می‌شود. گل به صورت منفرد در انتهای ساقهٔ گل‌دهنده قرار دارد و شامل سه کاسبرگ و سه گلبرگ مشابه و همرنگ است. این شش تا به گونه‌ای قرار گرفته که مجموعاً شکل کامل پیاله یا جام را به گل می‌دهد. لاله از دو گروه است: یکی نوع خودرو و صحرایی از گونهٔ *Silvestris*، و دیگر گونهٔ بستانی یا اصلاح شده از گونهٔ *Gesnerana*. لکهٔ سیاه را در قاعدهٔ هر گلبرگ به داغ دل لاله و یا جگر سوختهٔ آن مانند کرده‌اند، همچنان‌که در بیت می‌بینیم. (گرامی، گل و گیاه ۳۳۲، با قدری تغییر؛ برای آگاهی بیشتر، نک. کل بخش «لاله».) زیباترین تصاویر از لاله در غزل پارسی از حافظ است، که این جنبه در کنار بسامد نسبتاً بالای آن در اشعار او (۳۳ بار، تنها در غزل، به علاوهٔ چند ترکیب از آن) می‌تواند بیانگر علاقهٔ خاص خواجه به آن باشد. این تصویر درخشان از لاله کمتر در شعر گذشته دیده شده است:

ز شوق نرگس مست بلندبالایی   چو لاله با قدح افتاده بر لب جویم

لاله، برخلاف پندار رایج، با شقایق از نظر جنس و خانواده فرق دارد. (در این باره، نک. ح ۸۷/۹.)

بی می و پیمانه: قزوینی: بی می و خمخانه، که به‌نظر نمی‌رسد «خمخانه» برای لاله مناسب باشد، چه از جهت معنی و چه تصویر، زیرا مراد شاعرْ شباهت جام گل لاله به پیمانه است.

۸. از بحث‌انگیزترین ابیات خواجه است. نخست اجزای آن را می‌نگریم، پس آنگاه به نمونه‌هایی از آرا دربارهٔ آن.

ماجرا (= ماجریٰ): ایهام به اشک: هم بگومگو را کم کن و هم اشک مرا. این ایهام هم از فراوانی به سنّت بدل شده و بسی ابیات دارای این ایهام است؛ به این بیت از خواجو بسنده می‌شود:

ماجرایی که اشک می‌رانـد　　　به از آن ماجرا نخواهد بود
(دیوان ۶۸۳)

ماجرا ـ خرقه ـ دیده (به جای چشم) با هم در بیت عراقی:

بیا، که با لب تو ماجری نکرده هنوز　　　به جای خرقه، دل و دیده در میان آمد
(کلیات ۱۹۰)

ماجرا (کردن): مرافعهٔ صوفیانه، که دو صوفی در صورت اختلاف و عدم تفاهم در موضوعی نزد پیر می‌روند و داوری از او درمی‌خواهند. (نک. ح ۴۰۷/۱۰.)

خرقه و مردم چشم: این تشبیه و اِسناد بـه دلیـل کـبودی مـردمک چشـم است؛ جمال‌الدین عبدالرزاق مردم چشم را سیاه‌پوش برای تظلم می‌خواند:

مردم چشمم سیه‌جامه چراست　　　گرنه از جورش تظلم می‌کند؟
(دیوان ۴۵۹)

خرقه از سر به در آورد: خرقه پیش‌بسته است (به خلاف قبا)، پس بدیهی است آن را از سر به تن یا از تن به در می‌کرده‌اند؛ خاقانی:

از بهر پاره، پیر فلک را به دست صبح　　　دلق هـزارمـیخ ز سـر بـرکشیده‌انـد
(دیوان ۸۷۰)

کمال اسمعیل:

میِ پیر از سر من خرقهٔ سالوس بکند　　　ریش بگرفته مرا بـا درِ خـمّار آورد
(دیوان ۷۶۵)

سعدی:

لایق سعدی نبود این خرقهٔ تقوی و زهد　　　ساقیا، جامی بده وین جامه از سر برکَنش
(غ ۳۲۷)

خود حافظ دو بار در یک غزل: در سماع آی و ز سر خرقه بـرانـداز و بـرقص... صوف برکش ز سر و بادهٔ صافی درکش... (۳۲۵/۵,۶)

بازآ، که...: به‌نظر می‌رسد اینجا حذف و قصری هست: بازآ، که برای (یا: به شادیِ) باز آمدن تو...

خرقه از سر به در آوردن (مطابق خوانش و برداشت بنده): گذشته از علقهٔ خرقه با مردمک از نظر رنگ، چنانچه بخواهند آن را با حالت اسـتوانـه‌گـونه‌ای کـه در مـیان سیاهی چشم دارد بیرون آورند تا حدودی شبیه بیرون کشیدن خرقه از سر و یا هـر چیزی است که در درون چیزی بزرگتر فرورفته باشد و آن را بـه اصـطلاح «قِـلِفتی»

بیرون آورند. در هر حال به‌نظر می‌رسد قصد مبالغه در بیان بیقراری چشمان منتظر و دوخته به راه دلدار در میان باشد، به‌ویژه که سوختن و سوزش چشم هم در کار است.

شکرانه: از دو معنایی که پیشتر گفته شد (نک. ح ۵/۶) اینجا به معنای نذر و نیاز برای تحقق چیزی در آینده است، البته عن‌قریب. ممکن است آن را چنین تأویل کنیم که شاعر نذری کرده اما از فرط بیقراری منتظر تحقق آن نشده و زودتر آن را ادا کرده است، و حالا فقط باقی مانده تحقق آن، یعنی بازآمدن یار. اندکی مشکل در فعل «بسوخت» از نظر زمان هست، اما آن را می‌توان از مقولهٔ ماضی مطلق به معنای مضارع یا مستقبل محقق‌الوقوع گرفت، که قضارا کم در این مورد به کار نمی‌رود. (مگر خود خواجه نمی‌گوید: «خود را مبین و رستی»؟ ۴۲۶/۳) همچنین «بسوخت» را می‌توان مجاز بالمشارفه گرفت، یعنی چیزی که در شرف وقوع است و عمّاً قریب فرا می‌رسد. همچنین این «شکرانه» هیچ ربطی به گناهی چون «که هرچه دیده بیند دل کند یاد» و تاوان دادن گوینده (نظر روانشاد محمدامین ریاحی، گلگشت در شعر و اندیشهٔ حافظ ۳۴۱) نیز ندارد و چنین تأویلاتی جز سخت‌تر جلوه دادن بیت حاصلی ندارد. شکرانه از جهت آمدن یار و زوال رسوم ظاهر (خرقهٔ زهد یا تصوف) است، جاءَ الحقُّ وَ زَهَقَ الباطل، یا: گوهر چو دست داد، به دریا چه حاجت است؟

سوختن چشم: مَجاز است، و چنان‌که از شعر خود خواجه هم برمی‌آید، یا از حیرت است (مطابق قزوینی:... بسوخت دیده ز حیرت که این چه بلعجبیست؛ خانلری: بسوخت عقل؛ ۶۵/۲) یا از انتظار و اضطراب (سرم ز دست بشد، چشم از انتظار بسوخت...؛ ۴۸۲/۳) برعکسِ سوختن چشم به این معنی، سردی و خنکی چشم در حالت شادی و آرامش است. (نک. «قرةالعین» در: ح ۱۳۰/۳.)

سوختن خرقه: در اشعار حافظ چند بار از خرقه‌سوزی یا خرقه‌هایی که مستوجب آتش است سخن رفته است، که به معنای طرد ریا و صورت ظاهر است. بحث و نظری در این باره خواهم داشت. (نک. ح ۲۰۵/۸.) شاید در اینجا بتوان گفت خرقه سوزاندن در شکرانهٔ رسیدن از مقام زهد به حال عشق و انس است.

و اما در مورد کلّ مفهوم بیت: شاید بتوان گفت که معشوق سرِ سازگاری با خرقه و خرقه‌پوشی ندارد؛ مگر خواجه نمی‌گوید:

خدا زان خرقه بیزار است صد بار   که صد بت باشدش در آستینی

محبوبْ لطافت محض و صفای صِرف است؛ او را با خشونت و کدورت خرقه چه کار؟ و مگر با رسم ظاهر، و بدتر از آن با دلق آلوده، می‌توان به او نزدیک شد؟

مشاهدهٔ او خاص اهل بصر است، و نه مترسّمان به رسوم صورت. پس مردم چشم هم به نیابت از سوی شاعر، به شوق، و به نذرِ بازآمدن دلدارْ خرقه را برمی‌کَند، و حتی به دور انداختن آن بسنده نمی‌کند بلکه یکسره می‌سوزاندش تا این مردم ظاهربین بشود دیدهٔ جان‌بین. همچنین اشاره شد که بیرون آمدن مردمک چشم (درست مثل سوختن و التهاب آن) برای بیان شدت بیقراری است، همچنان که در بیتی ملمع می‌گوید:... بَلَغَ الطّاقةُ، یا مُقلةَ عَینی، بینی (۴۷۵/۱۱) یعنی طاقتم به سر رسید، (پس) ای مردم چشم، از من جدا شو. جدا شدن یا سوختن مردم چشم، از آن روی که فقط سپیدی می‌ماند، می‌تواند به معنای کورشدن هم باشد، ولی مطمئن نیستم اراده شده باشد.

برخی حافظ‌پژوهان با دقتی بیشتر دربارهٔ این بیت سخن گفته‌اند، از جمله بهاءالدین خرّمشاهی (حافظنامه ۱۷۹ ـ ۱۸۵) و روانشاد محمدامین ریاحی شاید بیش از همه. (گلگشت... ۳۲۳ ـ ۳۴۴). مهمترین محل نزاع بر سر این است: آیا خرقه متعلق به مردم چشم است یا شاعر؟ یعنی آیا مردمکْ خرقهٔ خود را از سر به در آورده است یا خرقهٔ گوینده را؟ گروهی این، گروهی آن پسندند؛ برای نمونه، ریاحی جانبدار وجه نخست است (همان ۳۲۳) و به همین‌سان زنده‌یاد زریاب خویی (آئینهٔ جام ۳۴۹ ـ ۳۵۰) امّا خرمشاهی بر آن است که مردم چشم، خرقهٔ شاعر را از سر او به‌درآورده، و اسناد این عمل به مردم چشم را خلاف عقلِ عرف دانسته است. پرتو علوی (عقاید و افکار خواجه ۱۱۱) استاد فقید، سید محمد فرزان (مقالات فرزان ۲۳۶) نیز چنین می‌گویند. فرزان همچنین از سوختن خرقه برای شکرانه با شک و شگفتی یاد می‌کند: «در نظر ندارم در عرف عام و یا در عرف خاص عرفا سوختن خرقه [...] نشانه‌ای از شکرگزاری یا لازمی از لوازم عرفی و عادی آن باشد.» (همان‌جا) این نگارنده گمان می‌کند فرزان خلطی در اعتبار تشبیه داشته است. قدما در باب تشبیه گفته‌اند تنها برخی اعتبارها در آن لحاظ می‌شود، و نه همهٔ اعتبارات. در اینجا هم تنها سوختن دیده برای نذر (یا به قول ایشان «شکرگزاری») مناط است، و نه سوختن خرقه به نشانهٔ این کار. به عبارت دیگر، حافظ هم نمی‌خواهد سوزاندن خرقه را امری آیینی جلوه دهد بلکه فقط با التهاب چشم کار دارد، هرچند در این میان از سوزاندن خرقه‌های ریایی (که خود به عادت ذهنی و زبانی او بدل شده) نیز سخن رفته است. (ضمناً گمان می‌کنم توضیحی که در مورد خرقه سوختن در ح ۲۰۵/۸ داده‌ام موضوع را روشنتر کند.)

و اما این نگارنده جانب نظر نخست را دارد، و این را که خرقه متعلق به مردمک

باشد نه خلاف عقل می‌داند و نه معارض با عرف. در یک دید کلّی، اگر خواجه، و دیگر سدهٔ هشتمی‌ها به‌ویژه نزاری و خواجو، از این‌گونه مضامین باریک و خیالپردازانه نمی‌گفتند علامهٔ فقید عباس اقبال آشتیانی شعر ایشان را مقدّمهٔ سبک معروف به هندی نمی‌خواند. (دیوان هاتف اصفهانی، مقدمه، ج) به هر حال، و چنان‌که می‌دانیم، یکی از کارکردهای شعر همانا جابه‌جایی و انتقال ویژگیهای چیزی به چیز دیگر (اینجا: واگذاری کار انسان به مردمک چشم) است، و جانور یا شئ بدل، قادر بر انجام هر چیزی است که در توان انسان است، و در این واگذاری معمولاً رابطهٔ انسان با آن چیز قطع، و به بیان دیگر، چیز جایگزین کاملاً قائم به ذات می‌شود، پس هر کاری را، هر قدر محیرالعقول هم باشد، می‌تواند به نیابت از آدمی انجام دهد. مردمک نیز می‌تواند به استقلال و بدون ارتباط با انسان هرگونه وظیفهٔ محوّل را برعهده گیرد، خواه بیرون کردنِ خرقه از سر خود و خواه از سر انسان یا موکل خویش. هیچ‌یک از امور ظریف، دقیق و دشواری که مطابق شیوهٔ تشخیص یا آدم‌نمایی بر دوش جانوران یا جمادات قرار می‌گیرد از این قاعده خارج نیست، پس دیگر جای شگفتی کجاست و چه چیزی خلافِ عقل و عرف است؟ وانگهی، قایلان به خلاف این با قول به این‌که یک مردمک کوچک، ضعیف و ظریف قادر است تا خرقهٔ من ـ آدم بزرگ ـ را از تنم بیرون کند و بسوزاند، خود مرتکب چیزی بس دورتر از عقل و عرف می‌شوند، ضمن این‌که اینِ سخن در حکم این است که شاعر، که با بهره‌گیری از آدم‌نمایی کار خاص خود را به مردمک واگذارده است، وارد کار شود و با بازستاندن نیمی از کارهای محوّله ازِ او وی را وادارد تا به جای خرقهٔ خود، خرقهٔ شاعر را از تن او بیرون بکشد، ولی (و این جالبتر است) نیم دیگر یعنی سوزاندن آن را (که البته به همین دشواری است) کماکان خودش انجام دهد. به راستی این چه شیوهٔ تشخیصی است؟ به این پرسش پاسخ دهیم که کدام غریب‌تر و ممتنع‌تر است: این‌که مردمک خُرد، خودش را پشت و رو کند و از میان چشم بیرون بکشد، یا خرقهٔ شاعر را بگیرد و از سر او به‌درآورد؟ افزون بر این در بیت جمال‌الدین دیدیم که مردم چشمِ خود را «سیه‌جامه» خواند، یعنی چیزی همچون «سیه‌خرقه».

۹. دمی: دم ایهام دارد: لحظه یا زمان کوتاه + جرعه. ایهامی مشابه از جمال‌الدین اصفهانی:

طرّهٔ بخت را به شانه زنم   گر دمی با تو دوستگانه زنم

(دیوان ۴۶۷؛ دوستگانه = دوستگانی، پیاله)

دم به معنای جرعه مستعمل است، خواه مستقلاً و مستقیماً به این معنی و خواه به صورت معنای ایهامی یا ثانوی. سعدی «دم زدن» را به معانیی چون جرعه نوشیدن (جرعه زدن) نفس کشیدن و آسودن آورده است:

بر این چشمه چون ما بسی دم زدند　　　برفتند چون چشم برهم زدند
(بوستان ۵۲)

حافظ نیز بارها به همین صورت به کاربرده، چنان‌که در هر مورد ذکر شده و خواهد شد. دم به معنای جرعه بعدها هم رایج بوده؛ مثلاً کلیم آن را فقط به معنای جرعه به کار برده است:

حاشا که دل از توبه پشیمان شود، اما　　　هر کس دم آبی خورد، آتش به من افتد
(دیوان ۱۹۱)

۱۹

۱ ساقیا، آمدن عِید مبارک بادت
وان مَواعید که کردی، مرواد از یادت

۲ در شگفتم که درین مدّت ایّام فِراق
برگرفتی ز حریفانْ دل و، دل می‌دادت

۳ برسان بندگی دختر رز، گو: به‌درآی
که دم و همّت ما کرد ز بند آزادت

۴ شادی مجلسیان در قدم و مقدم تست
جای غم باد هران دل که نخواهد شادت

۵ شکر ایزد، که ازین باد خزان رَخنه نیافت
بوستان سمن و سرو و گل و شمشادت

۶ چشم بد دور ـکزان تفرِقه خوش بازآورد
طالع نامور و دولت مادرزادت

۷ حافظ، از دست مده صحبتِ این کَشتی نوح
ورنه طوفان حوادث ببرد بنیادت

۱. عِید: از قراین شعر پیداست عید صیام یا فطر است. در جامعهٔ اسلامی قدیم، واژهٔ «عید» اغلب برای اضحی و فطر، و کمتر برای سال نو پارسی به کار می‌رفت، همچنان‌که در حافظ خاص این‌دو است. شادیانه‌های بسیاری برای عید روزه و به سر آمدن ماه صوم سروده شده، که بیشتر آنها همراه با ابراز شادی از به کار آمدن باده و رهایی دختر رز از حبس یا سکوت یکماهه است، همچنان‌که خود خواجه چند شعر در این باره دارد. به هر حال طبیعت غزل چنان است که در آن از سپری شدن این ماه، شادمانی نشان دهند، و نه از فرارسیدنش، یا بیشتر از امکان عشرت آینده بگویند تا توفیق در طاعات گذشته. غزل عارفانهٔ پارسی نیز، از حیث صورت ظاهرِ این امکان عیش، بیشتر از همان سنت شعریِ پیش از خود پیروی کرده است، اما المعنی فی قلب الشاعر. لحن آنان در عیدانه‌های صیام غالباً چنان است که در این ماه در فراق باده می‌سوخته و می‌ساخته‌اند و به زحمت از آن می‌شکیفته‌اند، و هزار شکر که اکنون گرانی برده است. حتی سعدی، با همهٔ خویشتنداری، می‌سرود:

نگفتم روزه بسیاری نپاید؟ ریاضت بگذرد، سختی سر آید؟
(غ ۲۷۵)

مواعید: جمع «میعاد»؛ میعاد: زمان و مکان وعده (لسان‌العرب)
مرواد: با الف دعا = بو که نرود، همچون «مکناد» (۱۶/۹)

۲. دل می‌دادت: دلت راضی می‌شد؛ دل دادن یا: دادنِ دل همان است که امروز «دل آمدن» می‌گوییم، مثل: آیا دلت می‌آید که چنین کنی؟ دلش نیامد که او را بیازارد. این اصطلاح زبانی در متون نثر و شعر بسیار به کار رفته است؛ بیهقی: «دل نمی‌داد که از پای قلعهٔ کوهتیز زاستر شویمی.» (تاریخی بیهقی ۷۹) دقائقی مروزی: «دلش نداد که خواربار ارزان و به زیان بفروختی.» (راحة‌الارواح ۵۵) فردوسی، در بیان بی‌میلی تورانیان به جنگیدن، پس از کشته شدن پیران ویسه:

کرا دل دهد نیز بستن کمر؟ ز آهن کُله برنهادن به سر؟
(شاهنامه ۵، ۲۰۹)

مسعود سعد:

گرچه گل همچو بوی و روی تو بود دل همی نـْدهدم که گل بویم
(دیوان ۲، ۷۵۳)

۳. بندگیِ (ما را) به دختر رز (= شراب) برسان. حسینعلی هروی ضبط قدسی (برسان بندگی و دختر رز) را ترجیح می‌دهد و ضبط حاضر را بی‌معنی می‌داند. («نکته‌هایی در تصحیح دیوان حافظ»، نشر دانش، س ششم، ش دوم، بهمن و اسفند ۱۳۶۴، ص ۲۴.) آیا این ضبط بی‌معنی است، آن هم با وجود اتفاق کامل نسخ در آن؟ (نک. نیساری، دفتر دگرسانیها ۱، ۱۵۳ ـ ۱۵۴.) به راستی اجتهاد در برابر نص تا کجا؟ به گمان من کسرهٔ اضافه در «بندگیِ» مشابه کسره‌ای است در برخی کاربردها که معنای حرف اضافهٔ «به» می‌دهد: یادِ او داد (= به او یاد داد)، سلامِ او رساند (= به او سلام رساند). همچنین نوعی اضافه داریم که معنای «به» دارد: خدمتِ کسی، یا: بندگیِ کسی کردن، یعنی خدمت به او یا: بندگی به او کردن، و این‌گونه عادات زبانی هم می‌تواند در طرز خوانش و برداشت خواننده در مورد حاضر مؤثر باشد و از «بندگیِ» همان «بندگی به» را القا کند. آیا در مواردی از شمار این بیت ناصرخسرو چیزی جز این برمی‌آید؟:

صد بندگیِ شاه ببایست کردنم از بهر یک امید کز و می روا شدم
(دیوان ۱۳۹)

دختر رز: درعربی: اِبنَةُالکَرْم؛ شاعری گفته:

بَناتُ الکُروم تُسَلِّی آلهُموم   و تُحیِی آلسُّرور وَ تُنفِی آلعدم

(ثعالبی، ثمارالقلوب، ترجمهٔ انزابی‌نژاد ۱۲) (نیز نک. «بنت‌العنب» در: ح ۵/۹.)

دم و همت: خرمشاهی با استناد به «دمِ همت» در ابیات دیگر حافظ، همین صورت بدون «و» را درست می‌داند:... ما دم همت بر او بگماشتیم (۳۶۲/۵) و: تا کی چو صبا بر تو گمارم دمِ همت... (۴۸۵/۵) اما این نگارنده گمان می‌کند وقتی خود «دم» به تنهایی می‌تواند معنای نفس صدق و دعا بدهد (مثل: استمداد از دم کسی کردن، دَم شیخ، و غیره) آمدن «دم و همت» به‌عنوان دو واژهٔ مترادف یا تقریباً مترادف نیز استبعادی ندارد، و این‌که همهٔ موارد را نمی‌توان در امور زبانی یکسان و قابل قیاس دانست. البته سلیم نیساری هم «دم همت» را برگزیده است (دفتر دگرسانیها ۱، ۱۵۳) اگرچه اغلب نسخ قدیمِ مبنای کار ایشان «دم و همت» است. (نک. همان ۱۵۴.) به هر حال، مراد من این معنایَ «دم» است: نَفَس اولیا و کاملان که در مریض دمند تا شفا یابد و در اشخاص ناقص دمند تا کامل گردند. (معین)

۴. حافظ دعاها و نفرینهای لطیف بسیار دارد که گویای بیشترین مایهٔ ذوق است، چون: یارب، مباد کس را مخدوم بی‌عنایت

تنت به ناز طبیبان نیازمند مباد   وجود نازکت آزردهٔ گزند مباد

خلاص حافظ از آن زلف تابدار مباد، یارب مباد آن‌که گدا معتبر شود، مباد تا به قیامت خراب طارم تاک

شاه‌نشین چشم من، تکیه‌گه خیال تست   جای دعاست، شاه من، بی تو مباد جای تو

دعای گوشه‌نشینان بلا بگرداند   چرا به گوشهٔ چشمی به ما نمی‌نگری؟

در طریق عشق‌بازی امن و آسایش بلاست   ریش باد آن دل که با درد تو خواهد مرهمی

۵. رَخنه: به فتح اول و سوم (در تداول به کسر هردو) راهی واقع در دیوار؛ سوراخ، ثُقبه؛ شکاف؛ چاک؛ دریچه؛ عیب، فساد؛ نفوذ (معین) عیب و فساد و نفوذ، معانی مجازی است و اینجا همینها مراد است:... زاهدان را رخنه در ایمان کنند (۱۹۲/۱) و:... بگویم و نکنم رخنه در مسلمانی (دیوان ۲، ۱۰۳۱)

شمشاد: نک. ح ۴۰/۱.

۶. تفرِقَه: معنای عام آن هرگونه پراگندگی از جمله در ذهن و خاطر است، و معنای خاص و اصطلاحی آن در تصوف عبارت است از دخول هرگونه عامل نامساعد مربوط به عالم کثرات و محسوسات در ضمیر سالک که آشوبندهٔ خلوت و جمعیت

خاطر او باشد. (دربارهٔ این معنی، نک. ح ۱۷۱/۶.) خواجه ظاهراً می‌خواهد از هردو معنی بهره بگیرد و هریک به دیگری ارجاع شود.

طالع: برآینده، طلوع کننده، شارق (مقابل: غارب)؛ پیشگویی سرنوشت کسان، فال؛ بخت، اقبال (معین) ابوریحان: «طالع آن بود که اندر وقت به افق مشرق آمده باشد از منطقةالبروج. برج را برج طالع خوانند و درجه را درجهٔ طالع.» (التفهیم ۲۰۵) طالع: Eclatant (فرانسه) [...] جزوی است از منطقةالبروج که در وقت مفروض در افق شهری باشد. اگر آن وقتْ زمان ولادت شخصی باشد آن را طالع مولود یا طالع آن شخص می‌گویند. «طالع» مشهورترین واژهٔ نجوم احکامی است [...] در نجوم احکامی برای انجام هر کار، سوای کارهای عادی و روزمرّه، مراجعه به تقویم و یافتن طالع و اختیار وقت مناسب توصیه شده است. (مصفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۴۸۷) سعد وراوینی: «دو چیز در یک حال پاینده نماند: یکی دولت در طالع و دوم جان در تن [...] دولت از طالعی به طالعی دیگر انتقال یابد.» (مرزبان‌نامه ۱، ۱۵۰)

۷. صحبت: اینجا: همراهی، ملازمت (معین)

کشتی نوح: اشاره به حدیث نبوی: مَثَلُ اهلِ بَیتی مَثَلُ سَفینةِ نوح، مَنْ رَکِبَها نَجا و مَن تَخَلَّفَ عَنها غَرِقَ. (مستدرک حاکم، ج ۲، ص ۳۴۳؛ حلیةالأولیاء، ج ۴، ص ۳۰۶؛ جامع صغیر، ج ۲، ص ۱۵۴، و با تفاوت مختصر: ج ۱، ص ۹۶؛ نقل از فروزانفر، احادیث مثنوی ۱۱۱) کشتی نوح مظهر نجات است؛ سنایی، در ستایش خرد:

فیض او در صفا سکینهٔ روح　　فضل او در وفا سفینهٔ نوح
(حدیقه ۱۰۹)

(نیز نک. ح ۹/۶.)

❊ ❊ ❊

غنی این غزل را در شمار اشعاری آورده که احتمال داده است مقارن بازگشت پیروزمندانهٔ شاه شجاع پس از دوری دوساله از شیراز سروده شده باشد. (تاریخ عصر حافظ ۲۴۳) آنچه غنی و پیروان را به پذیرش این موضوع برانگیخته ساختار غزل است، ساختاری که البته به این‌گونه تأویلات هم راه می‌دهد. بارها در این دفتر گفته‌ام که یکی از هنرهای شکلیِ حافظ آمیختن اغراض مدحی یا ذکر پاره‌ای امور و رویدادهای روزگار با مضامین تغزلی، ای بسا در آمیزه‌ای جدایی‌ناپذیر یا شیر و شکری، است، که غالباً خواننده را میان این‌دو در گمان و تردید می‌اندازد. به هر حال،

او به یک کرشمه دو کار می‌کند، و اهل فن می‌دانند که تا چه حد دشوار است حفظ تعادل میان این دو موضوع، ولی خواجه راه «دو تربز به یک دست برداشتن» را به خوبی می‌شناسد و بدین کار خویگر نیز هست. نگاهی به ساختار شعر نشان می‌دهد که سه بیت نخست خطاب به ساقی و پیام به دختر رز است، اگرچه در این میان عناصری هم هست که می‌تواند پیوند شعر را با اغراض مدحی حفظ کند، لیکن این قراین قدری مختفی است، مثل «فراق» که ممکن است دلالتی به فراق شخصی بجز ساقی و باده در ماه روزه نیز داشته باشد، یا «همت» (دعا) که می‌توان آن را برای پیروزکامی و بازگشت فردی مهم نیز تلقی کرد. امّا اگر چنین قصدی هم در کار بوده باشد باز می‌توان گفت که شخص یا مقام مهم مورد نظر هنوز کاملاً در سایهٔ ساقی و شراب قرار دارد. اما در ابیات بعدی، هیأت فَردی که ورود و قدوم او حادثه‌ای بس مهمتر از آمدن شراب به مجلس است آشکارتر می‌شود، به‌ویژه که «قدم و مقدم» به او نسبت داده می‌شود، و نیز شاعر دعایی می‌کند (جای غم باد...) که نمی‌توان آن را به باده پیوند داد. بلافاصله از یک «باد خزان»، که ممکن بوده طومار دولت آن شخص را درهم بپیچد، حرف می‌زند. آنگاه وقتی از جمعیت بعد از «تفرقه» و «طالع نامور» وی یاد می‌شود، دیگر می‌توان گفت که محور توجه از ساقی و دختر رز آشکارا به آن فرد منتقل گردیده است. نکتهٔ مهم این است که باز با وجود همهٔ این احوال، کاری دشوار یا امری مستبعد نیست که همهٔ اینها را نیز کماکان خطاب به ساقی و باده، آن هم پس از یک هجران گران یکماهه بدانیم، و این همان علقه‌ای است که شعر با تغزل و توصیف دارد. شاهد مدّعا نیز هنر و مهارت عجیب شاعر است در بیت آخر یا فصل‌الخطاب شعر، یعنی «کشتی نوح»، که از سویی بیان یمن توسل به شخص یا خاندانی نجاتبخش از ورطهٔ حوادث روزگار است، و از سوی دیگر کشتی باده را به ذهن می‌آورد تا رابطهٔ شعر با شراب و متعلقات آن گسسته نشود. آخرْ کشتی باده هم چیزی است که خواجه آن را مایهٔ رهایی از نهیب حوادث می‌داند. آری، همان ساغر یا صراحی که به شکل کشتی می‌ساختند و این همه در اشعار آمده است. (نک. ح ۲۵۷/۲.) مگر خود نمی‌گوید:

بده کشتی می تا خوش برآییم   ازین دریای ناپیداکرانه

نوح هم بی‌ارتباط با شراب نیست، چون گویا مطابق اخبار یهود، نوح نخستین کسی است که شراب ساخت. (یوهان کریستوف بورگل، سه رساله دربارهٔ حافظ ۱۶) بورگل در تحلیلی از این بیت و پس از ذکر معانی و مناسبتهای مورد نظر شاعر

مـــی‌نویسد: شـاعر تـمامی ایـن مـعانی و لایـه‌های هـریک از ایـن مـفاهیم را بـرای خوانندهاش دانسته فرض کرده و از این طریق هرجا که خـواسـته است بـه بـازی بـا استعارات و واژه‌ها می‌پردازد، خواه تصنیف باده باشد، خواه لذت جسـمانی، خـواه مدح و ستایش امیری و خواه طرح عرفان و تصوّف. از این عناصر همواره دست‌کم دو عنصر درهم آمیخته می‌شوند. استفاده از واژهٔ «دست‌کم» بدان جهت است که شعر حافظ اغلب بیش از دو عنصر را در بر دارد. نمونه‌ای عالی در این مورد می‌تواند واژهٔ «یار» باشد. این واژه در مرتبهٔ تصنیف باده، ساقی جوان یا مغبچه را شـامل است. در مرتبهٔ لذات جسمانی، معشوقه را می‌گوید. در مرتبهٔ مدح و ستایش، برخی از امیران مشفق فارس را می‌رساند، و به هنگام سخن از عرفان و تصوف، دوستی خداگونه و در نهایت، ذات الوهیت را می‌نمایاند [...] مهارت او در گـزینش عـناصری کـه از سـنت می‌گیرد و ظرافتی که در تلفیق این عناصر نشان می‌دهد، او را به اوج شکوه می‌رساند. (همان ۱۷)

۱ شکفته شد گُل خَمری و گشت بلبل مست
صَلای سرخوشی، ای صوفیان وقت‌پرست

۲ اساس توبه، که در محکمی چو سنگ نمود
ببین که جام زُجاجی چه طُرفه‌اش بشکست

۳ بیار باده، که در بارگاه استغنا
چه پاسبان و چه سلطان، چه هوشیار و چه مست

۴ درین رِباطِ دودر، چون ضرورت است رَحیل
رِواق و طاق معیشت چه سربلند و چه پست

۵ مَقام عیش میسّر نمی‌شود بی‌رنج
بلی به حکم بلا بسته‌اند عهد اَلَست

۶ به هست و نیست مرنجان ضمیر و خوش می‌باش
که نیستیست سرانجامِ هر کمال که هست

۷ شکوه آصَفی و اسب باد و منطق طَیر
به باد رفت و ازو خواجه هیچ طرْف نبست

۸ به بال و پر مرو از ره، که تیرِ پرتابی
هوا گرفت زمانی، ولی به خاک نشست

۹ زبان کلک تو، حافظ، چه شکر آن گوید
که گفتهٔ سخنت می‌برند دست به دست؟

۱. گل خمری: به نظر مصحح فقید: گلی به رنگ شراب؛ به‌زعم بندهٔ نگارنده چنین گلی وجود ندارد، و از آنجا که نمی‌تواند پایهٔ شرح را بر حدسیات نامتقن قرار دهد ناگزیر از توضیح در این باره است. قزوینی و چند طبع معتبر دیگر: حمرا؛ در چند نسخهٔ خطی «حمری» (ممال «حمرا») آمده است، و بنده در درجهٔ نخست «حمری» را درست می‌داند، لیکن در درجهٔ بعد «حمرا» (صورت غیرممال) را نیز نادرست نمی‌انگارد. نظری به منابع تخصّصی گیاهشناسی (که ای کاش ملحوظ زنده‌یاد استاد خانلری می‌بود) نیز بر عدم وجود گلی به نام «خمری» صحّه می‌گذارد. برای نمونه،

بهرام گرامی، که بی‌گمان دارای تخصص در این زمینه است، به گونه‌ای مستدل وجه مذکور را ردّ کرده و جانب «حمرا» را گرفته است. (گل و گیاه در هزار سال شعر فارسی ۳۱۱ـ۳۱۳) اگرچه شاید اگر ایشان به جای بنده بودند «حمری» را رجحان می‌نهادند. استاد سید محمد فرزان «حمرا» را درست می‌دانست. (مقالات فرزان ۲۰۸ـ۲۰۹) به همین‌سان حسینعلی هروی جانبدار «حمرا» بود. («نکته‌هایی در تصحیح دیوان حافظ»، نشر دانش، س ششم، ش دوم، بهمن و اسفند ۱۳۶۴، ص ۲۳.) استناد ایشان به «لالهٔ حمرا» در این بیت سعدی است:

که نه بر نالهٔ مرغان چمن شیفته‌ام   که نه سودای رخ لالهٔ حمرا دارم

(غ ۳۸۸)

البته «لالهٔ حمرا» در اشعار بسیار می‌آید، مثلاً خواجو بارها دارد (مثل: دیوان ۴۳۹ و ۷۴۳) نیز در برابر، استاد زریاب خویی از نادر کسانی بودند که نظر خانلری را درست و استوار دانستند. (آئینهٔ جام ۳۲۹) خانلری در توجیه ضبط خود گفته بود: «آوردن صفت مؤنث برای گل وجهی ندارد. در هیچ شعر دیگر هم، تا آنجا که من به یاد دارم چنین صفتی برای گل نیاورده‌اند.» (دیوان ۲، ۱۲۲۰) زریاب هم عین همان را تکرار کرده است. هیچ‌یک هم نگفته‌اند که اصلاً اشکال استعمال صفت مؤنث برای گل، که همواره یادآور زیبایی زنانه بوده، کجاست؟ ای کاش هردو روانشاد حیات داشتند تا این شاگرد این بیت لامعی را که «گل حمرا» دارد تقدیمشان می‌کرد:

لب است آن یا گل حمرا؟ رخ است آن یا مه تابان؟

گلْ آکنده به مروارید و مه در غالیه پنهان؟

(دیوان ۹۸)

مهمترین مستند خانلری این بیت منوچهری است:

نوروز درآمد، ای منوچهری   با لالهٔ سرخ و با گل خمری

(دیوان، طبع دبیرسیاقی ۱۰۸)

این در حالی است که به نوشتهٔ مصحح (همان‌جا، ح) نسخهٔ اصل ایشان «حمری» داشته ولی ایشان آن را قیاساً و از روی همین بیت در المعجم (۲۵۷) به «خمری» تغییر داده‌اند (که پیداست این شیوه زیبندهٔ مصححی بزرگ چون ایشان نیست، به‌ویژه که هیچ‌گونه مستند قابل اتکایی نیز برای چنین تغییری نداشته‌اند، و کوتاه سخن این‌که متن درست منوچهری همان «گل حمری» است.) مشکل ضبط خانلری هم بنیاد نهادن آن بر چنین پایهٔ نااستواری است. جالب توجه این‌که هیچ‌یک از نسخِ فعلاً

موجودِ حافظ «خمری» ندارد، از جمله ۳۴ نسخهٔ مبنای کار سلیم نیساری در مورد این غزل، در حالی که گذشته از «حمرا» برخی از آنها «حمری» دارند. (دفتر دگرسانیها ۱، ۲۳۵ ـ ۲۳۶) گفتنی است «خمری» یا فقط نوعی از یاقوت است (منوچهر امیری، فرهنگ الابنیه ۴۱۴) یا خمری کردن جامه تعبیری است شاعرانه به معنای می آلود کردن آن، چنان‌که خواجو می‌گوید:

گر مرید پیر دیری، خرقه خمری کن به می　　زشت باشد دلق نیلی و شراب لعل‌فام
(دیوان ۴۶۶)

یعنی هیچ‌کدام مربوط به گل نیست و در این مورد مناط اعتبار شمرده نمی‌شود. این استدلال خانلری نیز که «خمری» با مستی بلبل تناسب دارد موجه نمی‌نماید، زیرا مقصود خواجه صرفاً این است که گل درآمده و بلبل از عشق او مست شده (همچنان‌که این همه در اشعار آمده است.) دیگر چه لزومی دارد که با تبدیل «حمری» به «خمری» این مستی را به اصطلاح «به توان ۲» کنیم؟ ضمن این‌که خود «حمری» می‌تواند از طریق صنعت تبادر، «خمری» را تداعی کند.

و اما «حمرِي» به معنای سرخ و به عنوان ممال «حمرا» زیاد می‌آید؛ منوچهری «می حمری»:

بر برگ سپید یاسمین تر　　بر ریخت قرابهٔ می حمری
(دیوان ۱۰۹)

نظامی «خز حمری»، برای سرخی رگ در گردن گورخر زیبا:

خز حمری تنیده بر تن او　　خون او در دُوال گردن او
(هفت پیکر ۷۳)

«گل حمری» نیز بارها آمده است؛ روزبهان: «نه در ناف آهو مشک است، نه در شکم خارْ گل حمری.» (شرح شطحیات ۱۲۵) دنیسری، دربارهٔ گل بستان‌افروز: «همچون نرگس بود لیکن گلش حمری بود.» (نوادرالتبادر ۱۲۵) شگفتا که خانلری این‌دو را نقل کرده ولی نادیده گرفته و حدس مشکوک خود را جایگزین شاهدهایی چنین متقن کرده است. باز اگر خوانندگان را هنوز تردیدی باشد، بیتی دیگر می‌دهم تا رفع شود:

مسلسل گشته بر گلهای حمری　　نوای بلبل و آواز قمری
(خسرو و شیرین ۶۲)

صَلا: از عربی، آواز دادن، کسی یا کسانی را برای اطعام یا چیزی دادن (غیاث، معین)

در عربی: صلاة، به معنای خواندن و دعا و نماز (لسان‌العرب) صلوة: دعا از بنده و اظهار دعوت و نماز (منتهی‌الارب)

وقت‌پرست: اگر ضبط خانلری درست باشد، این ترکیب بر پایهٔ «وقت» در اصطلاح صوفیه است و دو معنی را در بر دارد: یکی تابع وقت یا حال بودن صوفیان (چنان‌که مولانا می‌گوید: صوفی ابن‌الوقت باشد، ای رفیق) و دیگر فرصت‌طلب به معنای منفی ایهامی و تعریضی در خصوص عشرت و باده‌نوشی که خواجه بارها به صوفیان نسبت داده است. خانلری می‌گوید: گذشته از حکم نسخ قدیمتر، «وقت‌پرست که متضمّن کنایهٔ نیشداری به صوفیان است به شیوهٔ حافظ بسیار نزدیکتر است.» (دیوان ۲، ۱۲۳۸ ـ ۱۲۳۹) (در مورد «وقت» به عنوان یکی از اصطلاحات مهم صوفیه، نک. ح ۳۳۳/۷.) و اما قزوینی و برخی چاپهای دیگر دارند: باده‌پرست. سیدمحمد فرزان «باده‌پرست» را برتر می‌نهد و معتقد است اولاً «وقت‌پرست» به جای «ابن‌الوقت» به معنای خاص صوفیانه مأنوس و مصطلح نیست. ثانیاً شکفتن «گل حمری» [کذا ـ م] هم بادهٔ گل‌فام و جام پر از می را به یاد می‌آورد. (مقالات فرزان ۲۰۸ ح)

۲. توبه: تعریفی ساده دارد؛ عبّادی: «مرید را توبه باید کرد از جمله معاصی از صغایر و کبایر، که گناه کردن، تیره گردانیدن آینهٔ دل است، و چون آینه تاریک باشد در وی هیچیز نشاید دید، و مراد از این طریقت آن است که دلها بر مثال آینه گردد صافی و منوّر تا در وی عکس عالم خلق و امر را ببیند [...] و توبه، هم به زبان باید و هم به دل و هم به تن.» آنگاه توبه را بر سه وجه می‌داند: «توبهٔ عوام، که از کبایر است و توبهٔ خواص، که از صغایر است، و توبهٔ انبیا و اولیا، که پیوسته رقیب [=مراقب ـ م] خاطر باشند و به اسباب توقف کنند و از هر حالت که بگذرد آن گذشته را زلّتی شمرند.» (التصفیه فی احوال المتصوفه ۵۰ ـ ۵۳، به تلخیص) عزالدین محمود: «اساس جمله مقامات و مفتاح جمیع خیرات و اصل همه منازلات و معاملات قلبی و قالبی توبت است.» (مصباح‌الهدایة ۳۶۶) و یک بیان شطاحانه: «رُوَیم را پرسیدند که: توبه چیست؟ گفت: توبه از توبه، یعنی کنندهٔ نیک و بد اوست. پس توبه از چیست؟» (حسنات‌العارفین ۱۷) مولانا توبه را گناه، یعنی نفی رحمت حق، می‌داند:

پیش جوش عفو بی‌حدّ تو، شاه   توبه کردن از گناه، آمد گناه

(کلیات ۵، ۱۵۷)

توبه در سنت شعر عارفانه اغلب به نظر نفی و طنز و تسخر نگریسته و بی‌اعتبار

خوانده شده و در حقیقت شکستنی‌ترین چیز است؛ سنایی:

ای خم اندر خم شکسته زلف جان‌آمیز را		برشکن برهم چو زلفت توبه و پرهیز را
(دیوان ۷۹۳)

ای ساقی، می بیار پیوست		کان یار عزیز توبه بشکست
(همان ۸۲۳)

هجویری از قول ابوالحسن بوشنجه: «چون گناه را یاد کنی و از یاد کردن آن در دل لذتی نیابی، آن توبه باشد.» (کشف ۳۸۵) این در حالی است که در عالم شعر به عکس، از گناه با لذت و از توبه به کراهت یاد می‌شود. پیداست توبه از دیدگاه عشق و جمال در تضاد با معنای آن در شرع است. به همین‌سان در شعر حافظ اغلب مضامین حول توبه آمیخته به طعن و طنز است. این مضامین او را به‌طور کلّی می‌توان چنین دسته‌بندی کرد: الف. اساس توبه، نفی رحمت و بخشایش پروردگار است، یعنی اگر انگیزهٔ آن کسب رحمت و غفران الهی است، در حکم سعی در تحصیل حاصل است. ب. اگر توبه از عشق‌ورزی و جمالپرستی یا از مظاهر عیش و شادی است، لغوترین کار ممکن است. ج. بنا بر این در تعبیری پارادوکسی، توبه‌ای اگر باید کرد از زهد است، و نه برای زهد، و همین آفرینندهٔ مضامین طنزآمیز یاد شده است.

زُجاجی: منسوب به زُجاج = شیشه‌ای، آبگینه‌ای (معین) ابوریحان: ایرانیان ظهور زجاج را در روزگار افریدون می‌دانند. در سریانی: زغزغیا، که «زجاج» معرّب آن است. زجاج مسبوک (ریخته) از سنگ معروف یا خرده‌هایی است که بر اثر حرارت مجتمع می‌شود و با تداوم حرارت آتش در چند روز صافی و بر صلابت آن افزوده می‌شود. (الجماهر فی الجواهر ۳۶۳)

طُرفه: هرآنچه تو را تازه نماید و به شگفتی افگند. (لسان‌العرب) آن است که خارق عادت یا اخلاق معتاد را ذکر کنند بر وجهی که متضمن حسن و لطافت باشد و لفظ «طرفه» و «عجب» و آنچه به معنی اوست آوردن، لفظاً یا تقدیراً. کشاف اصطلاحات (معین)

نظیر مضمون حاضر، که یک شیشهٔ نازک توبهٔ سخت را می‌شکند، بسیار است؛ سلمان:

دیدی آن توبهٔ دیرین مرا		که به یک شیشهٔ می چون بشکست؟
(دیوان ۵۹)

۳. استغنا: به گفتهٔ حافظ، آنجا که پای لطف و رأفت حق بر بندگان در میان است

بارگاه او عرصهٔ دعوت عام است و: «کبر و ناز و حاجب و دربان درین درگاه نیست»، امّا بی‌نیازی او نیز چنان است که چه به درگاهش بیایند و چه نیایند یا چه این بیاید و چه آن، بر دامن کبریاش ننشیند گرد. در هر حال، «سخن از احتیاج ما و استغنای معشوق است» و کار بنده نیاز بردن است: چو یار ناز نماید، شما نیاز کنید. از او استغنا و غناست، و از ما افتقار و فقر. (نک. «فقر» در: ح ۴۰/۱۰.)

پاسبان: پهلوی pāspān (حاشیهٔ برهان) در فارسی میانه pās، فارسی باستان ـ pāča مشتق از ریشهٔ ـ pā به معنای پاییدن و مراقبت کردن (فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «پاس») پاسبان: آن را گویند که شب بر درگاه ملوک خسبد و پاس دارد. (صحاح‌الفرس) در مجموع به‌نظر می‌رسد نوعی پاسبان در آن روزگاران مأمور حفظ جان ملوک و امرا بوده و نوعی دیگر به نام عسس یا شِحنه مأمور شهر و برزن. (اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۲۲۱، ۲۲۴) محل پاسبانی معمولاً روی بام یا بارو بوده است؛ اثیر اخسیکتی:

برفراز بارهٔ او پاسبان در نیمه‌شب ماه را چون چشم ماهی بیند از سوی مغاک

(سروری، مجمع‌الفرس)

و قوامی رازی:

هندو نیم ار تو را، چرا پس بر بام غم تو پاسبانم؟

(دیوان ۵۲)

نظامی تنهایی شیرین را در شبی وصف می‌کند که قضا را پاسبانان هم مست و خراب افتاده‌اند:

فتاده پاسبان را چوبک از دست جرس‌جنبان خراب و پاسبان مست

(خسرو و شیرین ۲۹۰)

در بیت خواجه، اگر بنا را بر لفّ و نشر بگیریم، «مست» را می‌توان قرینهٔ «سلطان» و تعریض به او انگاشت.

۴. در این رباط : قزوینی: از این رباط؛ مهین‌دخت صدیقیان «در» را به معنای «از» می‌داند. («چند نکتهٔ دستوری در شعر حافظ»، کیهان فرهنگی، س پنجم، ش ۸، آبان ۱۳۶۷، ص ۶۵.)

رِباط : از «رَبَطَ» = به هم بست و پیوست؛ در قرآن کریم: رِباطِ‌الخیل (انفال ۶۰) به معنای «اسبان بسته، و قیلَ بستن اسبان در راه خدای تعالی.» (لسان‌التنزیل ۱۷۵) رباط : آنچه به وی بندند ستور، و مهمانسرای (منتهی‌الارب) جایی که در کنار جاده جهت

استراحت کاروانیان سازند، و آن شامل اتاقها، طویله، آب‌انبار و غیره است؛ کاروانسرا. (معین) معنای بستن ستور بعداً به علاقهٔ مجازی همچون ذکر مکین و ارادهٔ مکان، بدل به کاروانسرا شده و آنگاه همین معنی شامل اقامتگاه صوفیان نیز گردیده است: محلی مانند زاویه و خانقاه که صوفیان و طلّاب فقیر در آن سکنی گزینند؛ جمع: رِباطات (معین) معانی دیگری هم به طریق مجاز یافته همچون خانقاه، نوانخانه، دارالعلم و غریبخانه. (محسن کیانی، تاریخ خانقاه در ایران ۶۶) (نیز نک. «صومعه» در: ح ۲/۳؛ رباط به معنای خانقاه در حافظ آمده، نک. ح ۶۵/۴.)

رباط دودر: پیداست مراد این است که از دری زاده و از دری بیرون می‌شوند. در مهلتی چنین کوتاه، خود را گرفتار مسألهٔ هست و نیست و بیش و کم کردن در حکم بی‌معنایی در بی‌معنایی است.

رَحیل: کوچ (منتهی‌الارب) الف. مصدر لازم = کوچ کردن؛ ب. اسم مصدر = رحلت: کوچ (معین) سنایی، در «طریق‌التحقیق»:

آنچنان زی درو که وقت رحیل　　　بیش باشد به رفتنت تعجیل

(مثنویها ۱۰۱)

رِواق: الف. پیشگاه خانه، پیشخانه؛ ب. ایوانی که در مرتبهٔ دوم ساخته شود؛ جمع: اَروِقَه، رِواقات (معین) سقفی که در مقدّم خانه سازند. (غیاث) معنای دوم مناسب بیت است، همچنان که در این بیت او نیز به همین معنی است: رواق منظر چشم من آستانهٔ تست... (۳۵/۱)

۵. خوانش و معنای هموار بیت این است: پاسخ «بلیٰ» (= بَلِی در پارسی، ممال «بلیٰ» در عربی) را در عهد الست با بلا و رنج همراه کرده‌اند، یا پاسخ «بلی» را همراه یا منوط و بازبسته به پذیرش درد و رنج کرده‌اند. «بستن» به معانیی چون همراه کردن، منوط و مشروط کردن است، و البته معنای منعقد کردن (به اعتبار «عهد»)، که می‌تواند ایهام یا استخدام دانسته شود. «عهد الست» هم در این خوانش، قید است با حذف حرف اضافه، یعنی «در عهد الست». خوانش دیگر می‌تواند این باشد: بلیٰ، یا: بَلِی، عهد الست را همراه با بلا منعقد کرده‌اند، که مطابق آن «عهد الست» نهاد جمله خواهد بود. اما به گمانم صورت نخست هم معنای ژرفتر دارد و هم ادای آسانتر و طبیعی‌تر. اما چرا بلا و رنج؟ توجیه عارف‌پسند آن این است که مخاطبان حق (که خواهیم دید کدام موجودات هستند) آنگاه که در پاسخ «اَلَستُ بِرَبِّکُمْ» گفتند: «بلیٰ» (اعراف ۱۷۲) در حقیقت ملزم به عشق حق (در عین عبودیت) شدند، و عشق هرگز جدا از درد و

رنج نیست، بلکه عاشق صادقْ بلا و درد عشق را خوشتر از خوشیهای آن می‌شمرد. توجیه دیگر آن کلّی، یعنی در ساختی بشری است، و آن این‌که خداوند فرموده که آدمی را در رنج و بلا آفریده است: لَقَدْ خَلَقْنَا ٱلاِنسانَ فی کَبَدٍ (بلد ۴) و بلا خودْ آزمون و امتحان است. و اما «بلیٰ» و «نَعَم» هردو پاسخ مثبت است، لیکن در مورد پیمان الست میان این‌دو فرق نهاده‌اند و دلیل آن را که «بلیٰ» گفتند و نه «نعم» چنین گفته‌اند: «بلیٰ» اثبات است برای آنچه پس از نفی می‌آید، همچنان که «نعم» تقریری است برای نفی سابق. پس هرگاه در پاسخ فرمودهٔ خدای تعالی که «اَلستُ بربّکم» بگویند «نعم» کفر است. (جرجانی، التعریفات ۴۷)

بلا: «رسول‌الله (ص) می‌فرماید: اِنَّ اللّهَ ٱدَّخَرَ البَلاءَ لِأَولیائِهِ، کَمَا ٱدَّخَرَ الشَّهادةَ لِأَحِبّائِهِ. [به درستی که خداوند بلا را برای اولیای خویش کنار گذارده، چونان که شهادت را برای دوستارانش. ـ م] و ادب آن است که در بلا جَزَع و شکایت نکند و ملاحظهٔ ثمرهٔ بلا کند، و آنچ خدای تعالی صابران را آماده کرده است درین آیت که: اِنَّما یُوَفَّی ٱلصّابرونَ اَجْرَهُمْ بِغَیرِ حسابٍ [زمر ۱۰] آنها که خواص و اهل اختصاص‌اند، وعید خدای تعالی ایشان را همچون وعدهٔ نعیم است و عذاب او عَذْب [=گوارا ـ م] است، جهت آن‌که ایشان در بلا مشاهدهٔ مُبْلِی [=بلادهنده ـ م] و در عذابْ مشاهدهٔ معذِّب می‌کنند.» (یحیی باخرزی، فصوص‌الآداب ۲۶۷) شیخ روزبهان یکی از شطحات حلاج را چنین نقل می‌کند: «در بلا و نعمتْ اشارت کرد. چون پرسیدند از آن هردو، گفت: بلا اوست، و نعمت از وست.» آنگاه آن را چنین تفسیر می‌کند: «یعنی او بلاءِ دوستان است، چون مشاهدهٔ جلالش عاشقان بلاکش را بوستان است. چون او سبب بلاست، در حقیقتْ خودْ بلاست. عاشقان را به عشق و بلا مبتلا کند.» (شرح شطحیات ۴۱۷)

الست: مخاطبان آن، در حالی که هنوز انسان خلق نشده بود، چه کسانی بودند؟ محمد غزالی، در حالی که مخالفان تأویل و اهل تفسیر ظاهر در مورد این آیه قایل به گرفتن ذرات از پشت آدم و اقرار «بلیٰ» بودند و برادرش احمد نیز همعقیدهٔ آنان بود، می‌گفت: عالَمی به نام «ذر» وجود ندارد و انسان هم خلقتش از این جهان آغاز شده، و نه در جهان دیگری که گروهی می‌گویند، و منظور از این میثاق بستن در الست این است که: فطرت آدمی به گونه‌ای است که همهٔ وجود او به ربوبیت خداوند اقرار دارد و آن را تصدیق می‌کند. این اقرار و تصدیق هم البته به زبان مقال (به قول غزالی: زبانِ گفت) نیست بلکه به زبان حال است، همان‌گونه که انسان تصدیق می‌کند که «دو» بیش

از «یک» است: «و این بلی بود به زبان حال و گفت در میان نه.» (نصرالله پورجوادی، «زبان حال در عرفان و ادبیات فارسی ۱۳۲ ـ ۱۳۳، به تلخیص) نظر شیخ اشراق: «قرآن خبر می‌دهد که در ازل، حق تعالی بنی‌آدم را، که هنوز موجود نبودند، خطاب کرد [...] و مقصود آن است که باری تعالی عالم بود به آنچه خلقی خواهد آفریدن، و آن خلق اگرچه معدوم بودند اما ممکن‌الوجود بودند زیرا که به وجود خواستند آمدن. پس طرفی در عدم داشتند، زیرا که هنوز موجود نبودند، و طرفی در وجود داشتند، زیرا به وجود خواستند آمدن.» («بستان‌القلوب»، مجموعهٔ آثار فارسی ۳۷۹ ـ ۳۸۰) عزیز نسفی، اعیان ثابته یا ماهیات را طرف خطاب الست می‌داند: «ای درویش، مُلک نام عالم محسوسات است، و ملکوت نام عالم معقولات است، و جبروت نام عالم ماهیات است، و ماهیات را بعضی اعیان ثابته و بعضی حقائق ثابته گفته‌اند، و این بیچاره اشیاءِ ثابته می‌گوید. و این اشیاءِ ثابته هریک آنچنان که هستند هستند، هرگز از حال خود نگشتند و نخواهند گشت [...] و به این اشیاء خطاب آمد که: اَلستُ بربکم.» (الانسان‌الکامل ۱۶۱) «مولانا هم معتقد است که خطاب الست خطابی است عام و ازلی و ابدی، که همهٔ موجودات از آن برخوردار می‌شوند [...] آمدن موجودات از عدم به وجود، تفسیر این «بلی» است به «الستِ» عشق، که از عالم بی‌نشانی به عالم شهادت روی می‌آورند:

آن ندایی کاصل هر بانگ و نواست　　　خود ندا آن است و این باقی صداست...

هر دمی از وی همی آید «الست»　　　جوهر و اعراض می‌گردند مست»

(گوهرین، شرح اصطلاحات تصوّف ۲، ۱۷ ـ ۱۸) و امّا در خصوص موضوع میثاق الست، برخی اهل حدیث، گذشته از اخذ میثاق به ربوبیت حق، نبوّت انبیا، و در صدر همه، نبوت رسول اسلام (ص) را نیز مشمول آن قرار می‌دهند. کلینی حدیثی قدسی را، که سلسلهٔ روایتش به امام باقر (ع) می‌رسد، روایت می‌کند که قسمتی از آن این است: فکان اوّلُ مَنْ اَخَذَ لهُ علیهِم المیثاقَ بِنُبُوّةِ محمدِ بن عبدالله... الحدیث. (محمدحسین حرّ عاملی، کلیات حدیث قدسی ۷)

مولانا، گذشته از مثنوی، در غزلیاتش نیز اشارات و توصیفات متعدد از پیمان الست دارد، از جمله می‌گوید: جانها در الست یگانه بود، لیکن گِلی که در سرشت بشر است سبب جدایی آنها شد. حال در فرایندی معکوس با ته‌نشین شدن این گِل، همان یگانگی چون آب صافی بروز خواهد یافت:

آینهٔ جان شده، چهرهٔ تابان تو　　　هردو یکی بوده‌ایم، جان من و جان تو...

روح ز روز الست بود ز روی تو مست　　چند که از آب و گل بود پریشان تو
گِل چو به پستی نشست، آب کنون روشن است　　رفت کنون از میان، آنِ من و آنِ تو
(کلیات ۵، ۷۸)

از معاصران ما زنده‌یاد استاد زریاب خویی احادیث مشعر بر این را که خداوند از همهٔ مردمان پیش از این جهانْ پیمان به ربوبیت خود و برخی امور دیگر گرفته است با روح دین اسلام مغایر می‌داند و معتقد است: هر کس که به این جهان می‌آید باید در سایهٔ تفکر و تعقل خود و در مواجهه با آیات الهی و کتب آسمانی و انبیا و اولیا به ربوبیت خدا ایمان آورد، وگرنه بعثت رسل و اِنزال کتب و ثواب و عقاب و بهشت و دوزخ معنی ندارد. اگر در روز الست از مردم اقرار گرفته‌اند چرا کسی آن اقرار را به یاد نمی‌آورد؟ اقرار هنگامی معتبر است که شخص آن را متذکر شود و به یاد آورد. عده‌ای به دلایل نامعلوم، و شاید در نتیجهٔ نفوذ ادیان و مذاهب دیگر، سخت به این احادیث چسبیده‌اند و «الست» و «عهد الست» معنای ثانوی برای روز ازل و روز تعیین مقدرات و سرنوشت مردمان پیدا کرده است. حافظ نیز عهد الست را در همین معنای ثانوی و بدون توجه به معنای قرآنی آن برای سرنوشت و قضا و قدر و علم الهی به کار برده است. البته از این باب بر او حَرَجی نیست، زیرا کلمهٔ «الست» از دیرباز مجرای اصلی خود را تغییر داده است. او با بازی لفظی، «بلا» را با «بلیٰ» به معنای قبول و اقرار ربط داده است. (آئینهٔ جام ۲۸۱ ـ ۲۸۳، به تلخیص و قدری تغییر) در این مورد گفتنی است که، قطع نظر از درستی یا نادرستی موضوع، عموم شعرا، به‌ویژه غزلسرایان، از چنین تعابیری بهره جسته‌اند، و نه فقط حافظ.

۶. از دیرباز شاعرانی چون منوچهری سروده‌اند:

گرفتمت که رسیدی بدانچه می‌طلبی　　گرفتمت که شدی آنچنان که می‌بایی
نه هرچه یافت کمال از پی‌اش بود نقصان؟　　نه هرچه داد، ستد باز چرخ مینایی؟
(دیوان ۲۲۶)

۷. آصَفی: «ی» نسبت در مقام تعظیم و تفخیم؛ آصَف بن برخیا: وزیر حضرت سلیمان (نک. ح ۲۴/۵.) شأن و شکوه آصف چنان بوده که هر وزیر مقتدر و مدبّری «آصف» یا «آصف ثانی» نامیده می‌شده است.

اسب باد: مطابق قرآن باد به فرمان سلیمان بوده است: لِسُلَیمانَ الرّیحَ عاصِفَةً تَجری بِاَمْرِهِ (انبیاء ۸۱؛ نیز همین معنی در: سبأ ۱۲). علامهٔ طباطبایی برای این‌که گمان نرود خود باد در اختیار و ارادهٔ سلیمان بوده است قید می‌کند که شدت و ضعف

باد در دست او قرار داشته است. (المیزان ۱۴، ۳۱۳) «باد» در چنین بافتهایی می‌تواند تداعی‌کنندهٔ غرور و نخوت یا بیهودگی نیز باشد، اگرچه «به باد رفت» خود گویای آن است.

منطق طیر: زبان و سخن گفتن پرندگان؛ سلیمان گفت: یٰا ایهَا ٱلناسُ عُلِّمْنا منطقَ الطّیرِ... الآیة (نمل ۱۶)

خواجه: در سنت ادب پارسی در بسیاری از موارد در مقام، و به لحنِ طعن و طنز یا تمسخر، و گاه نیز در موضع ترحم، تحذیر و غیره به کار می‌رود. مولانا، چه در مثنوی و چه غزلها، بسیار از آن بهره گرفته است و بیش از دیگران؛ برای نمونه:

آن خواجه را در کوی ما در گِل فرورفته‌ست پا
با تو بگویم حال او، برخوان «اِذا جاءَ القضا»...
ای خواجه، سرمستک شدی، بر عاشقان خنبک زدی
مست خداوندی خود کُشتی گرفتی با خدا
(کلیات ۱، ۲۱)

اما در حافظ حدود نیمی از موارد منفی و نیم دیگر مثبت (مثلاً با اغراض مدحی و غیره) است. «خواجه» در اینجا لاجرم به آصف راجع است، و نه حضرت سلیمان.

طرْف: کمربند، و لذا این نیز از لوازم شکوه و جلال است. (نیز نک. «طرف بستن» در: ح ۱۲/۶.)

به باد رفت و از و...: مشکل حل ناشده (و شاید حل‌ناشدنی) این است که «اسب باد و منطق طیر» از متعلقات سلیمان است، در حالی که یاد کردن از این‌دو با لحن منفی، زیبندهٔ پیامبری که مورد اعتقاد مسلمانان نیز هست، و لاجرم عاری از ترک ادب شرعی، نیست. از دیدگاه اهل اعتقاد، طنز هم البته حدود و ثغور و یجوز و لایجوزی دارد، چنان‌که موردی از این دست را نمی‌توان از این طریق که طنز بر مزاج شعر خواجه غالب است توجیه کرد. موردی از طنز در مورد سلیمان در این بیت:

حافظ از دولت عشق تو سلیمانی شد　　　یعنی از وصل تواش نیست بجز باد به دست

کاملاً متفاوت با مورد حاضر و خالی از اشکال است. دست آخر، شاید بتوان اسب باد و منطق طیر را هم زیر پوشش «شکوه آصفی» قرار داد بدین‌گونه که آصف در نهایت نه از شکوه شخص خود سود و نصیبی برده است و نه از لوازم اقتدار مخدوم خویش، چه خادم نیز به هر حال از شأن و شوکت مخدوم بهره‌مند می‌شود. این می‌تواند تنها راه گریز از مشکل عبث انگاشتن دو معجزهٔ حضرت سلیمان باشد.

۸. بال و پر: از نظر لغوی، بال در مورد تیر، دو شاخک بال‌گونه در نوک پیکان است، و پر را در انتهای تیر نصب می‌کردند برای راست‌تر و دورتر رفتن آن. بال و پر مجازاً به معنای قدرت و توان است، که چه بسا فریبنده و غرّه کنندهٔ صاحب آن است. در سنت عرفان و شعر عرفانی، برخلاف شعر حماسی، نه بر نیرو و توان و اقتدار بلکه بر عجز، ناتوانی، شکستگی یا شکسته‌حالی در برابر جاه و جلال حضرت دوست تأکید می‌نهند و بال و پر راستین را در بال‌وپرسوختگی می‌دانند؛ رباعی منسوب به پیر هرات دربردارندهٔ همین پارادوکس همیشگی عرفانی است:

ای دل، این ره به قیل و قالت ندهند   جز بر درِ نیستی وصالت ندهند

وانگاه در آن هوا که مرغان وی‌اند   تا با پر و بالی، پر و بالت ندهند

(رباعیات منسوب به خواجه عبدالله انصاری ۲۸)

نظامی نیز پای‌شکستگان را خوانندهٔ درگاه حق و بال‌وپرداران را رانده از آن می‌داند:

یکی را پای بشکستی و خواندی   یکی را بال و پر دادی و راندی

(خسرو و شیرین ۹)

تیرِ پرتابی: تیری بود که برای آن‌که دورتر برود آن را به‌طور قوسی می‌انداختند (شبیه آنچه در تیر غیرمستقیم در توپخانهٔ جدید معمول است) و در گروگذاری (شرط‌بندی) به کار می‌رفت. (در این باره، نک. فخرالدین مبارکشاه، آداب الحرب و الشجاعة ۲۴۲.) «اگر تیرِ پرتاب [= تیرِ پرتابی؛ با «تیرْپرتاب» که به معنای مسافت طی طریق تیر و واحدی برای مسافت بود اشتباه نشود ـ م] به گرو اندازد در آن کوشد تا مگر تیر خصم [= حریف ـ م] را به نوعی چرب توان کرد تا دور نرود.» (همان ۲۴۵) تیر پرتابی برای سوراخ کردن سپر هم به کار می‌آمد: «سپر چوبین و سپر شوشک و سپر نیزه [...] را پیکان مودودی باید و تیر پرتابی.» (همان ۲۴۲) تیرِ پرتابی و تیرِ پرتاب: قسمی از تیر که به کار دوراندازی آید و به نشانه نمی‌رسد. (مصطلحات‌الشعراء ۸۱) ابوریحان بیرونی: «و بدین تیرگان [= روز سیزدهم تیرماه ـ م] گفتند که آرش تیر انداخت از بهر صلح منوچهر، که با افراسیاب ترکی کرده است، بر تیر پرتابی از مملکت.» (التفهیم ۲۵۴) تیر پرتابی در برابر «تیر نشانه» است، یعنی شیوهٔ مستقیم، که به قصد دشمن می‌انداختند، چنان‌که ناصرخسرو می‌گوید:

بس به گرانی رَوی گهی سوی مسجد   سوی خرابات همچو تیرِ نشانه

(دیوان ۳۸۳)

مسعود سعد و «تیر پرتابی»:

این دیده همی کشد ز بیخوابی، درد　　　از بس که ز هجر، تیر پرتابی خَورد

(دیوان ۲، ۹۹۹)

هواگرفت: با ایهام: به هوا رفت + هوا او را برداشت. خاقانی، به معنای دوم: «خادم باز وحشی شده است، از گزیر گریز کرده و هواگرفته. بعدالیوم، آشوب قید و خلخال نتواند کشید.» (منشآت ۲۳۷) نظامی، به معنای به هوا رفتن:

چون تنم در سبد نوا بگرفت　　　سبدم مرغ شد، هوا بگرفت

(هفت پیکر ۱۵۵)

اما به صورت ایهام با دو معنای مذکور نیز بسیار به کار رفته است؛ خاقانی:

عقل سگ‌جان هواگرفت چو باز　　　کاین سگ و باز چون شکارگر است

(دیوان ۶۳)

سعدی:

بَسَم از هواگرفتن، که پری نماند و بالی　　　به کجا روم ز دستت؟ که نمی‌دهی مجالی

(غ ۵۹۳)

خواجو:

مرغ دل تا هواگرفت و رمید　　　باز با آشیان نمی‌افتد

(دیوان ۴۱۳)

به خاک نشست: این نیز به دو معنای حقیقی (فرود آمدن بر زمین) و کنایی (افتادن به مذلّت و نکبت) ایهام دارد.

با اوصافی که گذشت، در بیت و در تمامی اجزا و کلمات، دو معنای حقیقی یا لفظی و معنای مجازی یا کنایی به صورت موازی در کنار هم قرار دارد: بال و پر، از ره رفتن، هواگرفتن، و به خاک نشستن.

۹. گفتهٔ سخن: به‌نظر می‌رسد که هردو یکی و از مقولهٔ مترادف باشد، اگرچه در جلد ۱ در بحث زبان گفته‌ام که حافظ به‌طور معمول از استعمال مترادف تام (یا به تعبیر دیگر: تکرار معنایی) ابا و اکراه داشته و ظاهراً آن را اسراف در لفظ و کاری لغو می‌دانسته، و در عمل هم انواع مترادف در سخن او بسیار کمتر از دیگر شعرا، یا دست‌کم شاعران سدهٔ هشتم، است. اما این یکی از موارد نادر ترادف در شعر اوست. زرین‌کوب «گفته» را «سخنِ گفته شده» می‌گیرد در برابر «سخنِ نگفته»، و بدین‌سان به توجیه آن می‌کوشد. (از کوچهٔ رندان ۸۷) اما احتمالی ـ گرچه نه زیاد ـ هست که

«گفته‌ای» («ی» مخاطب) بوده باشد، زیرا «ای» را در الحاق به «ه»ی غیرملفوظ، مطابق رسم قدیم «هٔ» می‌نوشتند؛ یعنی: زبان قلم تو نمی‌تواند شکر این نعمت را که به قول خودت سخنت اشتهار تمام یافته است ادا کند. پیداست پذیرش این یا آن وجه و یا توجیه زنده‌یاد زرین‌کوب به ذوق حافظ‌خوانان بازبسته است.



اندکی نگریستن به ساختار و خط و ربط مضمونی این شعر می‌تواند یکی از الگوهای کلّی را در غزلیات خواجه به دست دهد: آغاز سخن از طبیعت زنده و سرخوش به قصد تشحیذ طبع مخاطب برای شنیدن اصل سخن و اندیشه. به دیگر سخن، از عالم کبیر شروع به تغزل و تشبیب می‌کند تا مقدمه‌ای باشد برای ورود به عالم صغیر، که انسان باشد، و تأملی در حال و وضع او در جهان. حافظ غزل با الگوی مشابه کم ندارد، مثلاً «اگر آن ترک شیرازی...» (۳) و «کنون که بر کف گل...» (۴۵). در غزل ۳ سخن را از ذکر طبیعت خرم محیط شیراز و درخواست باده (که خرّمی برون را با عیش درون درمی‌آمیزد) آغاز نهاد. شایان توجه این‌که در آنجا نخست اشاره‌ای کرد به استغنای الهی و بی‌نیاز بودنش از عشق ناقص ما انسانها تا سایر امور ما را نیز در بر گیرد، و همچنین گوشزد کرد که دعوی ورود در اسرار جهان، لقمه‌ای بیش از حوصلهٔ بشر و جامه‌ای فراتر از قوارهٔ فکر اوست، و آن بهتر که بکوشد تا ایام معدود حیات را به شادان‌ترین حال ممکن برای خود به سر آرد. در غزل حاضر هم درست به همین‌گونه، نخست طلب باده کرد تا باز استغنای الهی را از این‌که آدمیان چه می‌کنند و چگونه می‌اندیشند یادآور شود: بیار باده، که در... پیکرهٔ اصلی شعر و مقصود غایی از آن از این به بعد است، یعنی چند بیت پیاپی با تمرکز بر وضع او در جهان گذرا و باز با توصیه به گذرانی آسوده در همین ایام اسارت در «سراچهٔ ترکیب»، و در عین حال پذیرش بلا و رنجی که در وجود آدمی مخمّر و مقدّر است، و فریفته نشدن بر هر چیز صوری و فاقد اصالت و اعتبار، از ایوان و رواق برکشیده گرفته تا کمالهای متعارف و شکوههای زوال‌پذیر. غزل ۴۵ هم کمابیش همین طرح کلّی را دنبال می‌کند: جامی که گل بر کف دارد، همراه با توصیفات گویای بلبل، یک چیز را حالی تو می‌کند: این‌که دم غنیمت دانی و به جای ورود در مدرسه‌ای که فقیه آن خود مست است و درحال مستی، خوردن می را بهتر از مال‌وقف‌خوری می‌داند حیات را دریابی. اما همین غزل هم از تذکارهای یاد شده بر پرهیز از دخالت و بوالفضولی در اسرار و حِکَم خلقت

(حُکم بر «دُرد و صاف») برکنار نیست، و باید «آنچه او ریـخت بـه پـیمانهٔ مـا» را بـه خستویی و پذیرش بنوشیم. امّا آنچه این نگارنده نمی‌داند که آیا صرف تصادف است یا نه، این است که قضارا هرسه غزل موصوف به خودستایی شاعرانه ختم می‌شود. آیا طبیعت خرم و همراه با بادهٔ صافی، ضلع سومی از لطایف به نـام شـعر را نـیز طـلب می‌کند؟ شاید.

۱ مطَلب طاعت و پیمان و صَلاح از من مست
که به پیمانه‌کشی شُهره شدم روز اَلَست
۲ من همان دم که وضو ساختم از چشمهٔ عشق
چار تکبیر زدم یکسره بر هرچه که هست
۳ می بده تا دهمت آگهی از سرّ قضا
که به رویِ که شدم عاشق و از بویِ که مست
۴ کمر کوه کم است از کمر مور آنجا
ناامید از درِ رحمت مشو، ای باده‌پرست
۵ بجز آن نرگس مستانه ـ که چشمش مَرَساد ـ
زیر این طارَم فیروزه کسی خوش ننشست
۶ جان فِدای دهنت باد، که در باغ نظر
چمن‌آرای جهان خوشتر ازین غنچه نبست
۷ حافظ از دولت عشق تو سلیمانی شد
یعنی از وصل تواش نیست بجز باد به دست

۱. به‌ویژه لخت نخست، شباهت بسیار به بیت نزاری دارد، که یکی از شاعرانی است که حافظ بیش از دیگران از او تأثیر پذیرفته، البته جز در پاره‌ای تکلفات او:

مکن ملامتم، ای شیخ، گرچه نیست ادب صلاح و زهد و ورع، لطف کن، ز من مطلب
(دیوان ۱، ۵۸۸)

سلمان:

درون صافی زَ اهل صلاح و زهد مجوی که این نشانهٔ رندان دُردی‌آشام است
(دیوان ۳۸)

طاعت: در غزل پارسی همچون تمامی نمادها و مصطلحاتِ زیرمجموعهٔ مستوری، همانند زهد، عقل، عافیت و...، در حوزهٔ مفاهیم منفی و مردود قرار دارد. اساساً عرفان و شعر عارفانه یا قلندرانه سر سازش با طاعت صِرف و عاری از جوهرهٔ عشق ندارد. سلطان ولد معتقد است که سرشت آدمی را عشق دگرگون می‌کند، و نه

طاعت، اگرچه طاعات هم در تکامل آدمی دخیل است: «عمل و طاعت، اصل و ذات را نگرداند از آنچه بود، الّا آن گوهر را که در آدمی است پیدا کند [= آشکار سازد ـ م] و به کمال رساند [...] مثلاً درخت شفتالو را اگر بیل نزنی و آب ندهی نبالد و نروید. پس به این عمل بیش آید و به کمال رسد، لیکن به عملْ محال است که شفتالو انار گردد.» (معارف ۱۱۱) توجه به همین نکته است که اهل عرفان را بر آن می‌دارد تا به دنبال گوهر و کیمیایی برآیند که بتواند اصل و ذات را تغییر دهد، و آن همانا عشق و مستی حاصل از آن است. اما در عین حال این مسأله نیز مورد بحث عرفاست که آیا در صورت حصول حضور قلب، تکلیف به طاعات از عارف برمی‌خیزد یا نه؟ به این پرسش پاسخهای مختلف داده شده است، که در جای خود بدان پرداختیم، و در اینجا به کوتاهی اشاره می‌شود که: در روزگار اصالت تصوف و عرفان (و نه برخی اباحیگریهای متأخر) اغلب عرفا بر مداومت طاعات و عبادات، حتی پس از وصول به غایات عرفان، تأکید کرده‌اند، چنان‌که مثلاً حلاج با همهٔ تندرویهایش، در انجام فرایض و نوافل مواظبت تام داشت و نقل است که در شبانروزی هزار رکعت نماز می‌گزارد. شمس تبریزی بر آنان که می‌گفتند پس از حصول مقصودْ دیگر نباید طلب وسیله (طاعات) کرد می‌تاخت و می‌گفت: از کسی که دعوی وصول به کمال و طرد ظاهر می‌کند باید پرسید: «این کمال حال که تو را حاصل شد رسول را (ص) حاصل شد یا نشد؟ اگر گوید: نشد، گردنش بزنند و بکشندش؛ و اگر گوید: آری، حاصل شده بود، گوییم: پس چرا متابعت نمی‌کنی؟» (مقالات ۱۴۰) در برابر، کسانی چون ابوسعید ابوالخیر می‌گفتند: در مرحلهٔ وصول عارف، این حق است که بر او حکم می‌کند، خواه بگوید: طاعات در پیش دار، و خواه نه. اما آنچه از نظرگاه شعر مهم است این‌که: عالم غزل پارسی در این میانه جانب گروه دوم را (قطع نظر از اعتقاد یا عدم اعتقاد شاعر به آن در عمل) گرفت و از طاعات و عبادات چونان امری مطرود و نادلخواه سخن گفت تا از سویی جزئی از مبارزه‌ای فرهنگی در جهت نفی غرور و ریای حاصل از زهد باشد، و از سوی دیگر مددرسان به جذابیتهای این قالب خاص.

پیمان از من مطلَب: «پیمان» را، از آن روی که در شمار طاعت و صلاح آمده است، ناگزیر باید چیزی همچون عهد طاعت یا عبودیت محض و عاری از علقهٔ عشق معنی کرد. از نظرگاهی دیگر، نفی پیمان سخنی پارادوکس‌گونه است، زیرا بزرگترین و معتبرترین پیمان، یعنی الست، در خود بیت حضور دارد، و می‌توان پرسید: اساساً کدام پیمان در برابر میثاق الست وزنی می‌آورد؟ البته در شعر عارفانه تعابیری چون

«پیمان به شرط پیمانه» هست که ناظر به عهد محبت و مودت یعنی همان الست است. (نیز نک. ح ۱۶۵/۱.) در اینجا هم پیمان و پیمانه به ملاحظات لفظی در برابر هم قرار گرفته‌اند.

پیمانه کشی از الست: مضمونی است چنان شایع که به جرأت می‌توان گفت پس از سدهٔ پنجم هیچ غزلسرایی را نمی‌توان یافت که چند بار به آن نپرداخته باشد. عطار بر آن است که با مرگ تن، روح با نوشیدن بادهٔ الست بـه آن پـیمان پـیشان بـازخـواهـد پیوست:

چو جان بمرد، ازین زندگانی نـاخوش — ز خود برید و میان خوشی به حق پیوست
میان جشن بقا نوش کـرد، نـوشش بـاد — ز دست ساقی جان ساغر شـراب الست
(دیوان ۱۱۲)

نجم رازی:

عشاق تو از الست مست آمـده‌انـد — سـرمست ز بـادهٔ الست آمـده‌انـد
مَـی مـی‌نوشند و پـند مـی‌ننیوشند — کایشان ز الست می‌پرست آمده‌اند
(اشعار شیخ نجم‌الدین رازی ۱۶)

اوحدی مراغی:

پرسیده‌ای که: باده خورَد اوحـدی؟ بـلی — خورده‌ست باده، لیک ز جام الست عشق
(دیوان ۲۴۸)

(دربارهٔ الست، نک. ح ۲۰/۵.)

۲. دم: در عربی به تشدید آخر یعنی خون، و احتمالاً ایهام دارد به خـون (مـطابق سخن حلّاج که: وضوی نماز عشق را باید به خون گرفت.) ایهام دیگر در واژهٔ پارسی «دم» به معنی جرعه (به قرینهٔ «چشمه») است.

چار تکبیر: دانستهٔ حافظ‌خوانان است که نماز میت در میان اهل سنت چهار و در شیعه پنج تکبیر است. در حدیث است: التکبیرُ عَلَی الجَنائِزِ اَربعٌ؛ یا: کَبِّروا مَوتاکُـمْ بِالّلیلِ و النهارِ اربع. (ابن‌رشد، بدایةُالمجتهد ۱، ۲۳۴ ـ ۲۳۵) (تکبیر بر جنازه‌ها چـهار است؛ یا: در شب و روز بر مردگان چهار تکبیر بزنید.) در فقه شیعه پنج است. (شیخ طوسی، النهایة ۱۴۵) (نقل از مصیبت‌نامهٔ عطار، تعلیقات ۵۹۵ ـ ۵۹۶) چار تکـبیر زدن (یا: کردن) بر چیزی = آن را یکسره ترک کردن، و چار تکبیر زدن بر هرچه هست = ترک و قطع مطلق از ماسِویٰ؛ قس: سه طلاق زدن. (امیرحسن یزدگردی، نفثةالمصدور، ۴۰۸ ح) در جلد ۱ و در بحث از مذهب خواجه در این باره سـخنی رفت. (نک. ص

۶۸-۷۲.) از جمله این‌که «چهار تکبیر» مصطلح است و لاغیر، و شأن اصطلاح نیز این است که از صورت رایج آن تبعیت شود. از همین‌روست که «پنج تکبیر» حتی در میان شیعه به عنوان اصطلاح به کار نمی‌رود، ضمن این‌که از شواهد معلوم شد که صِرف ذکر چهار تکبیر دلالت بر تسنّن ندارد. انوری «چار تکبیر» و «سه طلاق» را با هم آورده است:

رغبتش رغم کان و دریا را　　　چار تکبیر کرده و سه طلاق

(دیوان ۱، ۲۷۱)

«چهار تکبیر» بنا بر آنچه گفتیم اصطلاحی دینی است، لیکن آنگاه که به معنای کنایی برای ترک کل جهان و مافیها به کار می‌رود، ممکن است این توجیه ضمنی را نیز که جهان دارای چهار حد (شمال، جنوب و...) یا متشکل از چهار عنصر معروف است و یا این‌که حیات آدمی بر پایهٔ چهار طبع است به همراه داشته باشد، همچنان که مثلاً در باب چیرگی پادشاهی بر جهان آن روزْ کنایهٔ «چهار بالش جهان یا: گردون» (= چهار حد) به کار می‌رفت. لذا ممکن است ترک کلّی جهان یکچنین تعابیری را نیز در بر داشته باشد، به همان‌گونه که خود «چهار تکبیر» را هم گاهی تأویل بر اموری کرده‌اند که اساس آنها بر عدد «چهار» قرار دارد. برای مثال: «عرفا چار تکبیر را اشارتی از چهار فنا می‌دانند: فنای آثاری، فنای افعالی، فنای صفاتی، فنای ذاتی.» (معین، حافظ شیرین‌سخن ۳۵۸) همچنان‌که محمد دارابی در باب «چهار تکبیر» در همین بیت، پس از ذکر عین همین توضیح، آن را بر مذاق صوفیه چنین تأویل می‌کند: «من همان دم که از کدورات و شوائب هستی و انانیت و ظلمات غواشی جسمانیت برآمدم، این مراتب چهارگانه، که به منزلهٔ اسفار اربعه است، برای من حاصل شد.» (لطیفهٔ غیبی ۲۸) اگرچه این نگارنده، چنان‌که پیشتر در مواردی از این دست تأکید کرده است، در باب اشعار خواجه به چنین تأویلاتی اعتقاد ندارد. به نمونه‌هایی دیگر از کاربرد آن بنگریم: قشیری: «بر خلق نگریستم، همه را مرده دیدم، چهار تکبیر بر ایشان کردم.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۴۷) خواجه عبدالله انصاری: «آن مردان که راه‌بینان بودند [...] نخست از دنیا روزه گرفتند و چهار تکبیر بر شش جهت وجود حیات نفسانی گفتند.» (مجموعهٔ رسائل ۱۱۸) این هم تعبیری از چهار و پنج تکبیر از ابوسعید: «شیخ ما گفت: اگر درست شود آنک از امیرالمؤمنین علی (رض) روایت می‌کنند که او بر مرده‌ای پنج تکبیر کرده است در نماز جنازه، از آن، چهار تکبیر بر آن مرده بوده باشد و پنجم تکبیر بر جملهٔ خلق.» (اسرارالتوحید ۲۶۹)

سنایی (با آن‌که غالباً او را شیعی می‌دانند همه‌جا به صورت مصطلح «چهار تکبیر» گفته است):

چار تکبیر کن چو خیرالنـاس　　　بر که؟ بر چار طبع و پنج حواس
(حدیقه ۹۴)

گر کنی بر جهان بـه شـبگیری　　　دو سـلامی و چـار تکـبیری
(همان ۲۰۶)

و در «طریق‌التحقیق»:

خیز و خود را بساز تدبیری　　　بر جهان زن چهار تکبیری
(مثنویها ۱۰۰)

رشیدالدین فضل‌الله، دربارهٔ محمد خوارزمشاه: «چهار تکبیر بر مُـلک بگـفت و روی به راه آورد.» (جامع‌التواریخ ۱، ۳۶۶) همچنین این کنایه از فرط استعمال و شهرتْ جنبهٔ مَثَل یافته است. (نک. دهخدا، امثال و حکم ۲، ۶۰۴.)

۳. در بحث از موارد درخواست و کاربرد باده (ج ۱، ۵۱۸ـ۵۲۴) دیدیم که یکی هم در باب اسراری است که عقل بشر آنها را بـرنمی‌تابد، هـمچنان‌که در شـعری دیگـر می‌گوید:

گفتی ز سـرّ عـهد ازل نکـته‌ای بگـو　　　آنگه بگویمت که دو پیمانه درکشم

اینجا نیز سخن در رازی بزرگ است، یعنی قضای عشق و در اشاره به پیمان پیشان یا ازل و شراب الست.

۴. «کمر» و «کوه» به صورت ایهام و در تناسب با یکدیگر در اشعار فراوان همراه یکدیگر می‌آید، مثلاً خواجو:

جان شیرین بده از عشق چو فرهاد و مزن دم
کـانک از کـوه درافـتد بـه کـمر بـاز نـمانَد
(دیوان ۶۷۶)

در بیت خواجه، هم قسمت میانی یا کمرکش کوه لحاظ شده، هم قسـمت مـیانی بدن آدمی و جانوران، و هم کمر به معنای میان‌بند.

کمر مور: یک معنایش قسمت باریک و میانیِ بـدن مـور است، و مـعنای دیگـر کمربندی که به صورت استعاره به مور نسبت داده‌اند، از باب کمر همت یا خـدمت بستن او؛ سعدی:

بس که دنیا را کمر بستم چو مور دانه‌کش　　　مدّتی چون موریانه روی در آهـن کشـم
(غ ۳۷، بخش مواعظ)

بستم به عشق موی میانش کمر چو مور		گر وقت بینی، این سخن اندر میان بگوی
(غ ۶۳۳)

چنان‌که گفته‌اند، مور کمر خدمت به سلیمان بسته بود؛ جرفاذقانی: «جایی که سلیمانِ مُلک برسد سزد اگر چون مور کمر خدمت ببندم.» (ترجمهٔ تاریخ یمینی ۷)

نامید از درِ رحمت مشو...: لاتَقْنَطُوا مِنْ رحمة الله (زمر ۵۳) فعل «مشو» را، هم کمکی می‌توان گرفت و هم فعل تام (=مرو، بازمگرد) یعنی می‌توان در آن قایل به ایهام شد، اگرچه معنای دوم بیشتر درخور جمله است.

رحمت: علت خلقت انسان و ودیعتی از حضرت حق در وجود وی به هنگام سرشتن گِل او، به تعبیری سابقه و قاعدهٔ لطف پروردگار، و به قول عرفا بنیان صفات جمال و حتی حکمت قهر و غضب او در حق بنده، که در مآل به رحمت و لطف راجع است. موضوعی چنین شامل و فراخ دامن، که آن همه در قرآن و احادیث آمده و رسالات و مقالات بی‌شمار در آن نگاشته شده، نه در گنجایی چنین تنگ‌میدانی است. پس به اشارتی اکتفا می‌رود: رحمت آن چیزی است که رحیم آن را بر خود نوشته یعنی واجب گردانیده است: کَتَبَ علیٰ نَفْسِهِ ٱلرّحمةَ (انعام ۱۲) و حدیث قدسی است که: سَبقتْ رحمتی غضبی، و همین بس که شمار بهشت او هشت و دوزخش هفت است. محیی‌الدین در باب سبقت رحمت سخنی دارد که یکی از شارحان چنین برگردانده و گزارش کرده است: «یعنی رحمت از آن جهت شد تا رحمت کند به هرکه رحمت بدو رسد؛ و رحمتْ شامل است جمیع مراتب وجود را. و بر هیچ مرتبه وقف ندارد تا آخرش عین اول گردد، زیرا چه حرکت مراتبِ وجودْ دَوری است. پس همه را وصول به رحمت و مفارقت غضب خواهد بود، اما هرکس به حسب استعداد به رحمت رسد.» (خواجهٔ پارسا، شرح فصوص‌الحکم ۳۷۹ ـ ۳۸۰) همچنان‌که حافظ خود در شمول رحمت حق می‌گوید:

بیار باده، که دوشم سروش عالم غیب		نوید داد که: عام است فیض رحمت او

نیز «رحمت سرِ زلف» (۳۸۵/۸) تعبیری از همان سابقهٔ لطف ازل است. محیی‌الدین در باب غضب حق نیز می‌گوید: «رحمت حقْ شامل است جمیع اشیا را از جهت وجود. پس وجود غضب، که از جملهٔ اشیاست، هم از جملهٔ رحمت حق باشد بر غضب که بدان از عدم به‌وجود آمد، ولیک نسبت رحمتْ سابق است بر نسبت غضب، که رحمتْ حق را ذاتی است و غضبْ عارضی ناشی از عدم، و هرآینه وجود بر عدم سابق است.» (همان ۴۰۹)

رحمت (کوه): ایهامی دارد به کوهی به نام «رحمت» در همان نواحی. «کوه رحمت» ترجمهٔ تحت‌اللفظی «کوه مهر» («کُمِهر» در گویش شیرازی) است، در هفده فرسخی شیراز. (زرکوب شیرازی، شیرازنامه، تعلیقات مصحح، ذیل «کمین»)

معنای سادهٔ بیت: آنگاه که ارادهٔ حق بر رحمت او نسبت به کسی قرار گیرد عظیم‌ترین چیزها در جوار ارادهٔ او کوچکترین و پیش‌پاافتاده‌ترین است، همچنان‌که کمر کوه عظیم برای او کمتر از کمر مورچه‌ای است. سعدی، دربارهٔ محبوب (آسمانی) و اقتدار و ارادهٔ او، در تعبیری نزدیک، شیر را کوچکتر از مور و کوه را کِهتر از کاه می‌خواند:

شیری درین قضیت، کهتر شده ز موری　　　کوهی درین ترازو، کمتر شده ز کاهی
(غ ۶۳۶)

۵. نرگس مستانه: استعاره از چشمی که دارای حالت مست‌وار است. گاهی «مستانه» به‌نحوی به کار برده می‌شود که گمان می‌رود بدل یا معادل «مست» باشد (مثل واژه‌های مختوم به پسوند «انه» که صفت‌اند، همچون «دیوانه») مانند بیت مولانا:

چو مست روی توَم، ای حکیم فرزانه　　　به من نگر تو بدان چشمهای مستانه
(کلیات ۵، ۱۷۴)

این استنباط شاید بدین روی باشد که «چشم مست» یا «نرگس مست» در اشعار زیاد می‌آید. اما به گمان این نگارنده واژهٔ «مستانه» نمی‌تواند کاملاً معادل «مست» باشد و معمولاً در آن معنای قیدی یعنی چشمی با حالت مست‌گونه وجود دارد. در فرهنگ معین هم در مدخل «مستانه» مقوله‌ای به صورت و معنای «مست» بازنشده است. و اما نرگس مستانه و مستی نرگس به دلیل حالت مست‌گونه و خمارگونه‌ای است که در بخش زردرنگ میانی گل نرگس دیده می‌شود. (گرامی، گل و گیاه ۳۷۱) (نیز نک. «نرگس» در: ح ۱۷/۳.) امیرحسن دهلوی در برداشتی طنزآمیز از «نرگس مستانه» برای آن خاصیت زهدزدایی قایل شده است:

غلام نرگس مستانهٔ توام، که مرا　　　خلاص داد ز پرهیزگاریی که نبود
(دیوان ۱۶۴)

چشمش مَرَساد: حشوی ملیح است = چشم به آن نرسد، چشم‌زخم نبیند (در حالت دعایی) همان که امروز می‌گویند: چشم نخورَد. الفِ افزونی، سازندهٔ صیغهٔ دعایی است، که حافظ باز هم دارد: مَرَواد، مکناد.

چشم او عین بلاگشت و مرا ناوک درد　　　هم از آن چشم رسیده‌ست که چشمش مرساد
(دیوان حسن دهلوی ۹۹)

طارَم: و تارَم: اشتقاق لغت دقیقاً معلوم نیست، شاید یونانی. روسی terém = تالار، ایوان (فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «تارم») طارم: بر وزن آدم، خانه‌ای را گویند که از چوب سازند همچو خرگاه و غیره، و بام خانه را نیز گفته‌اند، و به معنی گنبذ هم آمده است. (برهان) به جمیع معانی به فارسی به تای قرشت [= تارم] است و طارم معرّب آن، و نیز چوب‌بندی که از برای انگور و یاسمین و کدوی صراحی کنند و داربند نیز گویند. رشیدی. حافظ:

فریب دختر رز طرفه می‌زند ره عقل — مباد تا به قیامت خراب طارم تاک

(معین، حاشیهٔ برهان) در عربی «الطّارِمة»: خانهٔ چوبین به شکل قبّه، اعجمی دخیل (لسان‌العرب) جوالیقی نیز آن را غیر عربی دانسته است. (المعرّب ۲۲۴؛ در حاشیه: معرّب «تارم» و به فتح و ضم «ر» هردو دانسته شده است.) به‌نظر می‌رسد اصل معنی یا معنای اولیه همان خانهٔ چوبین و قبّه‌مانند بوده و بعد معنای داربست را به علاقهٔ شباهت یافته باشد. آسمان را گاه به طارم مانند کرده‌اند: «روز دیگر که شاه سیاراتْ عَلَم بر بام این طارم بی‌پایه زد...» (مرزبان‌نامه ۱، ۲۶) سنایی در «طریق‌التحقیق»:

طارم آسمان و گوی زمین — از برای تو ساخته‌ست چنین

(مثنویها ۱۱۵)

طارم ابرو: تشبیه ابرو، به دلیل شباهت آن به قبّهٔ گنبدی‌شکلی که چشم در زیر آن آرمیده‌است، یا به تعبیر ناصر بخارایی «سایبان چشم»:

بر آفتاب، چشمت در سایبان ابروست — زان رو که خواب نرگس با سایه درخور آمد

(دیوان ۲۸۹)

فیروزه: سنگی گرانبها و در ایران شناخته از روزگار باستان؛ ابوریحان می‌گوید: فیروزه سنگی است کبود و سخت، که از کوه شان از خان‌ریوند در نیشابور به دست می‌آید. بهترین آن فیروزهٔ ازهری و بواسحاقی است. (الجماهر فی الجواهر ۲۷۶ ـ ۲۷۷؛ دربارهٔ فیروزهٔ بواسحاقی، نک. ح ۲۰۳/۷.) انواعی دیگر نیز دارد: لبنی یا: شیرفام، آسمانگون (معرب آن: آسمانجون، به قول عده‌ای: خاکی)، زرهونی، عبدالمجیدی یا: کفتاری، سفید زردفام، سلیمانی، عندلیبی. امروز اسامی دیگری معمول است: عجمی، چغاله، عربی، توفال رنگین، توفال نیمرنگ، توفال سفید، شجری، نرم، درشت. قدما نظر کردن به آن را سبب روشنایی چشم می‌دانستند و سودهٔ آن را همراه با سرمه در چشم می‌کشیدند. همراه داشتن آن را نیز موجب فیروزی بر دشمن می‌انگاشتند. (عرایس‌الجواهر ۷۳، تنسوخ‌نامه ۷۹) در سال نو فیروزه، زمرد و مروارید در شربت می‌انداختند. (تنسوخ‌نامه، همان‌جا) آن را از نم و بویهای تیز چون مشک و

کافور باید نگاه داشت، مثل لعل و یاقوت، ولی چربی برای آن سودمند است، به خلاف این دو. (الجماهر ۷۴؛ برای اطلاع بیشتر، نک. زاوش، کانی شناسی ۱۹۲ ـ ۲۰۱.)

طارم فیروزه: الف. در مورد آسمان به دلیل رنگ فیروزه‌فام آن؛ ضمناً برای طارم آسمان، گذشته از طارم فیروزه، ترکیبات و مضاف و منسوب‌های فراوان در متون ادب به کار رفته است، چون طارم اخضر و خضرا،ـ ازرق،ـ افلاک،ـ بنفشه،ـ زبرجد،ـ مینا یا: مینایی،ـ نیلگون،ـ نیلوفری،ـ نُه‌منظر، و... (مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی، با اندکی تغییر) ب. در مورد ابرو، به گمان این نگارنده، اِسناد رنگ فیروزه‌ای از آن روی است که در آرایش زنان بر ابروانشان رنگ فیروزه‌ای می‌زدند و یا، چنان‌که هنوز هم در برخی مناطق و طوایف معمول است، خال بر روی ابروان یا در امتداد آنها می‌کوفتند. بیت زیر از سیدحسن غزنوی با «ابروی پیروزی» (= پیروزه‌ای؛ نک. غ ۴۴۵، شرح بیت قزوینی: چو امکان خلود، ای دل...) این موضوع را تا اندازه‌ای روشن می‌کند:

طغرای هلالیش دریغ است به کاغذ   آن ابروی پیروزی بر روی قمر باد
(نقل از دهخدا)

سرانجام، هنرمندانگی بیت در ایهامی است از نوع استخدام در «خوش ننشست»، که کل بیت را دارای دو ضلع متفاوت معنایی می‌کند: یکی این‌که در زیر آسمان کبود، هیچ چیز بجز (یا: به اندازهٔ) چشم یار نسبت به طاق ابروی او متناسب و زیبنده و بجا نمی‌افتد؛ دیگر: در زیر آسمان (در تمامت جهان) هیچ بنی‌بشری شاد و آسوده به سر نمی‌آورد. موردی از استثنای منقطع نیز هست، که اصطلاحی است منطقی، و نیز در بدیعْ صنعتی به همین نام.

۶. باغ نظر: باغ جهان است آنگاه که در پیوند با آفرینندهٔ این باغ نگریسته شود، باغی که نگریستن و تأمل کردن در آن، نظر و بصر و بصارت می‌آورد. برابر است با آنچه «حدیقهٔ بینش» می‌نامد. (۴۰۰/۹) همان باغی است که «به دست مردم چشم» از رخ او گل می‌چینند. (۳۸۵/۶) یا باغی که نمونه‌اش را در غزل ۱۷ داشتیم، و دیدیم که چگونه یکایک گلها، هنگامی که با «او» سنجیده شدند در برابر وی کم آوردند. پیداست در چنین باغی دهان یار خوشترین غنچهٔ ممکن و موجود است. ضمیر «ت» اگرچه در ظاهر مرجعی غیر از «چمن‌آرای جهان» دارد، لیکن در حقیقت و مطابق سنت شعر عارفانه، مرجعْ همان آفرینندهٔ چمن است. (نیز نک. ح ۶۲/۴ که در این باره سخن خواهم گفت همراه با چند نمونه.) دیگر این‌که در همین‌گونه شعر در مورد دهان و لبْ معمولاً نظر گوینده، گذشته از اغراض زیباشناختی، به صفت تکلم در

محبوب است و هرآنچه بدان بازمی‌گردد، همچون قرآن، و یا آنچه از طریق شنود پیامهای آسمانی متصوّر است؛ اگرچه در این باره حکم کلّی نمی‌توان کرد، به‌ویژه در باب شاعران و شعر عرفانگرا همچون سعدی و حافظ. به بیان دیگر، در شعر این گروه، ذکر و وصف لب و دهان، ممکن است ناظر به صفت تکلمی باشد و یا صرفاً تابع غایات شاعرانه و زیباشناختی.

باغ نظر: معنای اصلی همان است که ذکر شد، اما ممکن است نظری ایهامی به باغی به همین نام نیز بوده باشد. باغ نظر، مطابق قول حافظ‌پژوه فقید، انجوی شیرازی، تا عصر زندیه در شیراز باقی بوده و قبر کریمخان زند در آنجاست. (در گفتگوی ایشان با خرّمشاهی، نقل از حافظ‌نامه ۲۱۱) ظاهراً صحبت از باغی به این اسم در اصفهان هم در میان بوده، زیرا سیالکوتی وارسته آن را رد کرده و مکان درست را در کرمان دانسته است: «باغ نظر: باغی است در کرمان، نه در صفاهان. از اهالی ایران تحقیق شد.» (مصطلحات‌الشعراء ۳۶)

نبست: بستن در اینجا یعنی تشکیل دادن و ساختن، چنان‌که خود گفته: خدا چو صورت ابروی دلگشای تو بست... (۳۳/۱) اگرچه لطافتی هم دارد در خصوص بسته بودن غنچه و نیز لبان یار.

۷. دولت: طنز و تهکّم است و مبنای طنز در «باد به دست»، همچنان‌که در این بیت او نیز همین تهکم یا استعارهٔ عنادیه وجود دارد، در سوگ همسرش:

از چنگ منش اختر بدمهر به در برد — آری، چکنم؟ دولت دور قمری بود

از دولتِ: اصطلاح است به معنای به برکتِ، به یمن، از دولتِ سرِ؛ مشابه: به اقبالِ، به بختِ، به جاهِ، از جاهِ.

باد به دست: کنایه از بی‌نصیب و کسی که امید و آمالش هیچ و پوچ شده است؛ سنایی:

فلکی زیر دست او پیوست — او خود از دست خویش باد به دست
(حدیقه ۱۶۰)

هم او:

عاجزی چند، بی‌سر و سامان — باد در دست و خاک در دامان
(مثنویها ۷۳)

ایهامی نیز دارد به: بودن باد در دستِ (= به فرمانِ) سلیمان. (نک. ح ۲۰/۷.)

۱ زلف‌آشفته و خَوی‌کرده و خندان‌لب و مست
پیرهن‌چاک و غزلخوان و صُراحی در دست،

۲ نرگسش عربده‌جوی و لبش افسوس‌کنان
نیم‌شبْ دوش به بالین من آمد، بنشست

۳ سر فرا گوش من آورد و به آواز حزین
گفت کای عاشقِ دیرینهٔ من، خوابت هست؟

۴ عارفی را که چُنین ساغر شبگیر دهند
کافِرِ عشق بود، گر نبوَد باده‌پرست

۵ برو، ای زاهد، و بر دُردکشان خرده مگیر
که ندادند جز این تحفه به ما روز الست

۶ آنچه او ریخت به پیمانهٔ ما، نوشیدیم
اگر از خَمر بهشت است و گر از بادهٔ مست

۷ خندهٔ جام می و زلف گره‌گیر نگار
ای بسا توبه که چون توبهٔ حافظ بشکست

۱. دربارهٔ مأخذ طرح داستان، آرای حافظ‌پژوهان مختلف است، اگرچه اغلب آن را برگرفته از روایات مربوط به آدم و حوّا می‌دانند؛ ماجرایی که در متون تصوف و ادب بسیار بازگو شده و درباره‌اش سخن رفته است؛ از جمله، نجم رازی پس از توصیفی متذوّقانه از احوال آدم پس از هبوط و وحشت‌آبادی به نام جهان، که او به ناگهان خود را در آن یافته بود، می‌گوید: «چون وحشت آدم هیچ کم نمی‌شد و با کس انس نمی‌گرفت، هم از نفْس او حوّا را بیافرید و در کنار او نهاد تا با جنس خویش انس گیرد [...] آدم چون در جمال حوّا نگریست پرتو جمال حق دید بر مشاهدهٔ حوّا ظاهر شده، که: کلُّ جمیلٍ مِن جَمالِ الله، ذوق آن جمال بازیافت [...] بر بوی آن حدیث به شاهدبازی درآمد...» (مرصاد ۹۱) نویری، با وصفی دقیقتر: آنگاه که آدم بخفت، خدای تعالی حوا را از پهلوی چپ او بیافرید، از ناحیت استخوانهای خمیده، از ضلع کج [...] حوا قامتی داشت همچند آدم، و به همان حسن و جمال بود، جز این‌که پوستی نرمتر از وی داشت و صوتی دل‌انگیزتر، با گیسوانی گوهرنشان و مشک‌اندود که از طرّه‌اش آوای خش‌خش برمی‌خاست. پس بر بالین آدم بنشست. بیدارش کرد و او حوّا را

بدید. مهر او در دلش جای بگرفت. گفت: بار خدایا، این کیست؟ فرمود: کنیز من حوّا. گفت: پروردگارا، وی را از بهر که آفریدی؟ فرمود: از بهر آن کس که او را به زینهار خویش گیرد و شکری به صدق دل بگزارد. (نهایة الارب، الجزء الثالث عشر ۱۳) با این اوصاف، آیا دیگر تردیدی در اقتباس شعر حافظ (و نظایر متعدد آن) از این ماجرا باقی می‌ماند؟ اما ابوالفضل مصفی این شعر را ملهَم از ماجرای رفتن تهمینه در نیمشبان بر بالین رستم می‌داند. («زنان اسطوره‌ای، پوشیده‌رویان و زنان کمربسته»، گلچرخ، ش ۱، اردیبهشت و خرداد ۱۳۷۸، ص ۸؛ مربوط به: شاهنامه ۲، ۱۷۴ ـ ۱۷۶) با وجود شباهتی کلّی میان این‌دو، قدری بعید می‌دانم که ماجرا یکسره از این داستان اخذ شده باشد، زیرا گذشته از تفاوت نوع (ژانر) و زبان و لحن، در شعر خواجه، معشوق عاشق را «عاشق دیرینهٔ من» می‌خواند، که این با قصهٔ تهمینه نمی‌خواند، زیرا رستم برای نخستین بار و به ناگهان تهمینه را می‌بیند و «عاشق دیرینهٔ» او نیست، و به عکس، این تهمینه است که شیفتهٔ اوصافی بوده که از رستم شنیده، حال آن‌که در مورد آدم و حوا به دلیل الفتشان در عالم ارواح نیازی به تأویلی نیست. البته این را هم نباید از یاد برد که ممکن است کسی در نقل داستانی از بیش از یک منبع و یک داستان واحد تأثیر بپذیرد و این یا آن جزء را از این یا آن داستان اقتباس کند. نظر دیگر از نصرالله پورجوادی است، که با تطبیق اجزایی از غزل خواجه با معراجنامهٔ ابن‌سینا آن را مقتبس از این اثر می‌داند. (نک. زبان حال در عرفان و ادبیات پارسی ۳۷۴ ـ ۳۷۸.) و امّا از آنجا که چند شاعر با تأثیرپذیری از همین زمینهٔ موجود در شعر خواجه اشعاری سروده‌اند، استاد زنده‌یاد پرویز خانلری در طی مقاله‌ای مشابهات آن را در اشعاری از سنایی، انوری، ظهیر، عطار و خواجو نشان داده است. (نک. «نسب‌نامهٔ یک غزل حافظ»، سخن، ش ۵، دی ۱۳۳۲ ـ دی ۱۳۳۳، ص ۷۳۶ ـ ۷۴۱؛ یا با همین عنوان در: حافظ‌شناسی، ج ۶، پاییز ۱۳۶۶، ص ۲۶ ـ ۳۳.) اما محمدامین ریاحی معتقد است که مضمون خوابناکی عاشق و ملامت یار به او از این بابت در هیچ‌یک از اشعار مورد استناد خانلری وجود ندارد و تنها در شعر همام تبریزی آمده، و لذا غزل حافظ متأثر از همام است:

چشم مستش دوش می‌دیدم به خواب — کرده بود از ناز آغاز عتاب
گفت کای مشتاق، خوابت می‌برد؟ — هل یکونُ النّومُ بعدی مستطاب؟
هر که در هجران بیاساید دمی — جاودان از دوست ماند در حجاب
(گلگشت در شعر و اندیشهٔ حافظ ۲۰۹)

باز در این مورد نیز آنچه در باب اقتباس داستان گفتم صادق است، بدین‌سان که

مطابق سنت شعر قدیم پارسی چه بسا یک رشته شعر با مضمونی واحد یا زمینه‌ای مشابه وجود دارد و شاعر دیگری که می‌خواهد در همان زمینه شعر بسراید ممکن است به نسبتی بیش یا کم از تمامی یا بعضی از آن شعرها اخذ تأثیر کند، به‌ویژه که قدما، از جمله حافظ، آگاهی فراوان از متون ادب داشته‌اند. پس حافظ ممکن است از همه یا دست‌کم برخی از اشعار مذکور (از جمله غزل همام) تأثیر پذیرفته باشد. در هر حال، غزلهای بسیاری با ورود لعبت آشفته و خوی کرده به صحنه آغاز می‌شود، مثل غزل حسن دهلوی:

بت مست خوی کرده، گرمازده   رسید آتش عشق در مازده

... تا آخر

(دیوان ۳۴۱)

صُراحی: از عربی «صُراحیّة»، قسمی ظرف شیشه‌ای یا بلورین با شکمی متوسط و گلوگاهی تنگ و دراز که در آن شراب یا مسکری دیگر کنند و در مجلسی آرند و از آن در پیاله و جام و قدح ریزند. (معین) صُراحیّة: به ضم و تشدید یاء، خنور شراب، و به تخفیف یاء، شراب خالص و پاکیزه و سخن خالص و بی‌آمیغ (منتهی‌الارب) صراحی در حقیقت ظرفی است واسطه میان خم یا خنبره و ظروفی کوچکتر که از آنها می‌نوشند. و اما گذشته از کدوی صراحی، که محصولی طبیعی است (نک. «کدو» در: ح ۳۲/۴) صراحیها را به اشکال گوناگون، و اغلب با سلیقه‌ای خاص، می‌ساختند، که برخی را ذکر می‌کنیم: بطّ (= مرغابی، نک. ح ۲۲۴/۲) بلبله: به شکل بلبل، که گاهی به گونه‌ای ساخته می‌شد که پس از خم کردن، خود به خود به حالت ایستاده برمی‌گشت؛ قِنینه، که در اساس با قابلیت برگشتِ خود به خود به حالت قائم ساخته می‌شد. (در مورد دو گونهٔ اخیر، نک. ح ۳۲۶/۴) کشتی (که خواجه چند بار دارد، از جمله نک. ح ۲۵۷/۲) ابریق، پیلپا (به شکل پای پیل)، صدف، خروس، شاخ گاو و... جنس صراحی معمولاً از شیشه، بلور، سفال و چینی بوده است. (در مورد صراحی چینی، نک. ح ۶۵/۷.)

۲. عربده‌جوی: عربدة: مصدر رباعی عربی = بدخویی و جنگجویی (منتهی‌الارب) همچنان‌که خواجه می‌گوید:... روز و شب عربده با خلق خدا نتوان کرد (۱۳۳/۹) مجازاً به معنای نعره و فریاد جنگ‌طلبانه نیز، به علاقهٔ ملازمت جنگ و دعوا با فریاد و نعره، به کار می‌رود با فعل عربده کشیدن یا کردن. در شعر قدیم صفات و تعابیری چون جنگجو، خونخوار، قاتل، قصاب، فتنه‌انگیز و آشوب‌افگن و یا مدّعی میراث

پدری (به قول ایرج:... چشمانْش طلب می‌کند ارث پدر از من) بسیار به چشم کسی نسبت داده می‌شد. در «عربده‌جوی» هم به همین سان عنصری از خشم و غضب وجود دارد، امّا در مورد چشم عربده‌جوی به‌نظر می‌رسد بیش از آن‌که خشم در آن لحاظ شود ناظر به فتنه‌انگیزی و دعوا و نزاع‌افگنی در بیرون از خود بوده است.

افسوس: فارسی میانه afsōs = اهانت و تمسخر؛ ریشهٔ اشتقاق آن به درستی معلوم نیست. (نک. فرهنگ ریشه‌شناختی.) سُخر و لاغ (برهان) طنز و بازی و ظرافت و تمسخر (غیاث) به‌نظر می‌رسد از آنجا که معنای اصلی آن، یعنی حسرت و دریغ، گاهی با تمسخر و طنز ملازمه دارد چنین معنایی نیز یافته است. در تفسیر «مُستهزِءون» (بقرة ۱۴) می‌خوانیم: «ای دریغا بر بندگان، که نیامد بدیشان هیچ پیغامبری، مگر بودند بدو افسوس‌کنندگان.» (ترجمهٔ تفسیر طبری ۱، ۲۱) فردوسی آن را بسیار به این معنی آورده است، مثلاً در باب تمسخر گردآفرید، آنگاه که سهراب را می‌فریبد:

بخندید و او را به افسوس گفت　　　که: ترکان ز ایران نیابند جفت

(شاهنامه ۲، ۸۹)

نیز اشکبوس، آنگاه که رستم را تنها با چند چوبه تیر در برابر می‌بیند، گمان می‌کند او نه آهنگ جنگ بلکه قصد مسخره‌بازی دارد:

کُشانی بدو گفت: با تو سِلیح　　　نبینم همی جز فسوس و مِزیح

(۴، ۱۹۵)

عربده‌جویی چشم و تمسخر لب: اِسناد دو صفتِ تقریباً مغایر در یک چهره، تا حدودی مانند به آن است که می‌گوییم: با دست پس می‌زند و با پا پیش می‌کشد، زیرا در «افسوس» می‌توان قایل به دو معنای ایهامی تسخَر و ترحّم به‌طور همزمان شد.

۳. فرا: حرف اضافه = به، و نیز سویِ، جانبِ (معین) به‌ویژه در سدهٔ چهارم و پنجم رواج داشت. «این جعبه برگیر و فرا دست من ده.» (تاریخ سیستان ۲۶۷) «بونصر را بسنده نیست که نیکو بزیسته باشد، دست فرا وزارت و تدبیر کرد.» (تاریخ بیهقی ۷۵) «این دو بیتْ خطاب عاشقی است فرا معشوقی.» (همان ۸۷)

آواز: ایرانی باستان avača فارسی میانه āwāz از ریشهٔ ـ vak هند و اروپایی؛ واژه‌های همریشهٔ آن متعدد است، مثل: آوا، واژه، باژ (دعای زمزمه‌گونهٔ زردشتیان)، واج، واک، پژواک و... (فرهنگ ریشه‌شناختی، به تلخیص) معانی: الف. صوت، بانگ؛ ب. موسیقی: نغمه، سرود، آهنگ؛ ج. هریک از دستگاههای موسیقی و شعب آن؛ د. یکی از گوشه‌های شور و سه‌گاه (معین) همچنین آواز (یا: مایه) به مایه‌های فرعی

شوشتری، اصفهان، دشتی، ترک، ابوعطا و افشاری، در برابر هفت دستگاه اصلی، گفته می‌شود. در بیت در درجهٔ نخست به معنای صوت، صدا و آواست، اما معانیی چون نغمه و آهنگ و حتی گوشهٔ موسیقی (به اعتبار «حزین») به طریق ایهام نیز دارد.

حزین: اندوهناک، غمگین (معین) اما به گمان این نگارنده، حزین در اینجا یعنی آرام، نرم، رقیق، ملایم و به نجوی؛ معنایی که در فرهنگهای فارسی ندیده‌ام. ابن‌منظور می‌گوید: «فلانٌ یقرأُ بِالتّحزین، اذا ارقّ صوتَهُ.» (لسان‌العرب) یعنی نرم و رقیق کرد صوت خود را. شاهدی از انوری گویاست، چون در غزلی با فضای کاملاً شاد، که معشوق آمده است تا پس از مدتها کام دل به عاشق بدهد، می‌گوید:

آهنگ پست کرده به صوت حزین خویش — شکّر همی فشانده ز یاقوت لعل‌فام

(دیوان ۲، ۸۶۶غ ۱۸۱)

که جایی برای حزن و اندوه نیست. سعدی هم به همین معنی آورده است:

چه خوش باشد آواز نرم حزین — به گوش حریفان مست صبوح

(گلستان ۱۲۱)

نیز حزین در قدیم پرده‌ای بوده و امروز گوشه‌ای که در برخی دستگاهها و آوازهای ایرانی همچون ماهور، شور، سه گاه، چهارگاه، اصفهان و بیات ترک نواخته و خوانده می‌شود؛ نظامی:

به آواز حزین چون عذرخواهان — روان کرد این غزل را در سپاهان

(خسرو و شیرین ۳۳۶؛ با بهره‌گیری از: ارفع اطرایی، فرهنگ موسیقی ایرانی ۳۴، با قدری تغییر) بدین‌سان «آواز حزین» دارای ایهام است، هم به معنای آرام و نرم، و هم گوشهٔ مذکور. شاهد دیگر: مؤلف برهان، در ذیل «تیز» می‌نویسد: «صدای حزین که از راه پایین برآید»، که پیداست معنایی جز آنچه گفتیم ندارد.

دیرینه: به این اعتبار که آدم و حوا پیش از هبوط در بهشت پروردگار با هم بودند، و یا عاشق بودن ارواح به همدیگر پیش از خلقت جسمانی. آنچه در شعر می‌گذرد بازشناسی همان خاطرهٔ ازلی است.

خوابت هست: پرسشی است با تجاهل‌العارف، چه معشوق شوخ و طناز خود می‌داند که هیچ کس در برابر چنین لعبت افسونگری نمی‌تواند به خواب و قرار و آرام بیندیشد، و اگر نیز خوابی بوده، اکنون پریده است.

۴. شبگیر: نک. ح ۱۰/۴. این واژه در فرهنگ عرفانی و معرفتی گذشتگان ما دارای جایگاهی ویژه بوده زیرا همراه با آن معانی و تداعیهایی همچون گشودگیِ درِ دل بر

آسمان، راز و نیاز، ندبه و دعا، گرفتن شخص در زیر تأثیر (با توجه به جزءِ «گیر») و حتی معاشقه و مواقعه به ذهن خطور می‌کند، و بدین‌سان می‌توان گفت در شعر از حداکثر توان و ظرفیت «ساغر شبگیر» بهره‌گیری شده زیرا به نظر می‌رسد عروج از طلب مجازی و انسانی به طلب حقیقی و روحانی مورد نظر شاعر بوده، و این نیز مستلزم بهره‌جویی از الفاظی با توان بالای القایی از این دست است.

کافر: در تازی از آنجا که اسم فاعل است به کسر «فـ» است، لیکن در پارسی در بیشتر موارد در موضع قافیه به فتح گفته می‌شود. برای مثال، عنصری در قصیده‌ای به این مطلع:

دو چیز است رخساره و زلف دلبر   گل مشکبوی و شب روزپرور

می‌گوید:

رونده‌ست و رفتنْش در مغز شیران   خورنده‌ست و خوردنْش از خون کافَر

(دیوان ۶۰ـ۶۱)

فرخی: در قصیده به مطلع:

به فرخنده فال و به فرخنده اختر   به نو باغ بنشست شاه مظفر

می‌رسد به:

به مردی، فزایندهٔ عزّ مؤمن   به شمشیر، کاهندهٔ کفر کافَر

(دیوان ۵۳ـ۵۵)

کافر عشق: کافر در مسلک عشق، کفران‌کنندهٔ نعمت عشق؛ هیچ ربطی هم به تفرقه ندارد. توضیح این‌که صاحب مرآت عشاق می‌گوید: «کافر: صاحب اعمال تفرقه را گویند» و آنگاه بدون کمترین توجهی به مفهوم این بیت حافظ آن را به شاهد تعریف خود آورده است. (نقل از برتلس، تصوّف و ادبیات تصوّف ۲۲۳)

و اما ضبط قزوینی از بیت چنین است:

عاشقی را که چنین بادهٔ شبگیر دهند   کافر عشق بود گر نشود باده‌پرست

که به‌گمان من موجّه‌تر است. نخست «عارفی را» در شعری که اساساً بر محور تکوین عشق می‌گردد به راستی چه وجهی دارد؟ و در آن زمان کدام عارفی وجود داشته است؟ وانگهی مگر «باده‌پرست» معادلی شاعرانه برای همان «عارف» نمی‌تواند باشد؟ پس باده‌پرست شدن عارف آیا تحصیل حاصل نیست؟ همچنین «نشود» به دلیل حدوثی بودن آن (که مورد نظر شاعر بوده) بر «نبود» که ثبوتی است رجحان دارد، ضمن این‌که تکرار «بود گر نبود» را هم (که حافظ معمولاً از چنین تکراری بیزار

است) ندارد. نیساری مثل خانلری «عارفی» را ترجیح داده (که چنان‌که گفتم از نظر محتوایی جای حرف دارد) ولی در «نشود» همداستان با قزوینی است.

۵. خرده‌گیری زاهدِ بی‌بهره از عشق بر عاشقان از آن روی عبث است که دَرد عشق و دُردکشی عاشقانه، تقدیری ازلی و الستی است، و این به قول خواجه ستیز با حکم ایزدی است:

بدِ رندان مگو، ای شیخ، و هش دار / که با مهر خدایی کینه داری

خرده‌گیری بر عالم و آدم، عادت دیرین زاهد است، این‌که دایم با «یجوز» و «لایجوز» خود بر خلق گرانی می‌کند. بنگریم تعبیر عراقی را در این باب:

در بیابان عشق پی‌نَبَرَد / خانه‌پرورد لایَجوز و یَجوز

(کلیات ۲۱۴)

سلطان ولد در باب همین خوی زهّاد و متشرّعه می‌گوید: «آخر این خلقان که بر اهل معنی گرفته‌اند که: فلان فعل، خلاف شرع بود، غرض ایشان شرع نیست بلکه با شرعْ دشمنی است زیرا آنچه شرع است یکی از آن به جای نمی‌آرند، الّا از غایت بُعد که ایشان را از خداست، و آن را آلت ساخته‌اند تا اهل حق را بدان بشکنند.» (معارف ۳۱۲)

۶. خَمر: از نظر لغوی: «در شرع ما یخمر العقل است، یعنی آنچه عقل را می‌پوشاند، و در عرف از مطلق او شراب انگوری مراد است.» (تحفه ۱۰۸) «خمر، انگوری و زبیبی [= کشمشی ـ م] است و عسلی و تمری و دوشابی.» (فرهنگ الابنیه ۱۵۱ـ۱۵۲) خمر بهشت: به خلاف خمر معمولی، عقل را نمی‌پوشاند و زایل نمی‌کند = شراب طَهور، مَعین. (نک. قرآن کریم: انسان ۲۱، واقعة ۱۹.)

بادهٔ مست: دو معنی می‌تواند داشته باشد: یکی باده‌ای که خودش مست است (مثل: «مست است شرابت» ۱۶/۴، یا: «شرابی مست می‌خواهم که مردافکن بود زورش» مطابق ضبط خانلری ۲۷۳/۱؛ قزوینی: تلخ) و دیگر نوع باده، یعنی باده از نوعی که مست می‌خورد. پیداست که نوع خمر مورد نظر شاعر بوده است، یعنی شراب انگوری و معمولی.

و اما موضوع کل بیت، قطع نظر از عناصر شاعرانه، می‌تواند ناظر باشد به شریفهٔ: قُلْ لَن یُصِیبَنا اِلّا ما کَتَبَ اللهُ لنا (توبه ۵۱) نیز شبیه بیت دیگر اوست:

به دُرد و صاف ترا حکم نیست، خوش درکش

که هرچه ساقی ما کرد، عین الطاف است

۷. خندهٔ جام: این تصویر از شراب را بارها آورده و پیداست آن را دوست می‌داشته است. گذشته از این، به صورت خندهٔ صراحی، خندهٔ صهبا و غیره هم گفته است، نیز:... عارف از خندهٔ می در طمع خام افتاد، ۱۰۷/۱؛ خندهٔ جام: موج جام شراب (غیاث) پرتو شراب (جهانگیری، نفیسی) پیداست ارباب فرهنگْ تعبیر ذوقی خود را نوشته‌اند.

گره‌گیر: «یعنی چون بکشیم صاف می‌ایستد و چون رها کنی باز گره پیدا می‌کند.» (غنی، یادداشتها ۲۶۱) نظامی:

غمزه زبان تیزتر از خارها   جعد گره‌گیرتر از کارها
(مخزن ۶۴)

سر زلف گره‌گیر دلارام   به دست آورد و رَست از دست ایام
(خسرو و شیرین ۱۴۲)

نگار: در اصل به معنای نقش است؛ اسم از نگاشتن، و قس: نگریدن، نگریستن؛ کُردی nikār = نقاشی، نوشته (معین، حاشیهٔ برهان) فردوسی می‌گوید فریدون با پرگار:

نگاری نگارید بر خاک پیش   همیدون به سان سر گاومیش
(شاهنامه ۱، ۶۶)

نیز به معنای نقش زیبا و خوش‌شکل:

یکی گاو دیدم چو خرّم بهار   سراپای نیرنگ و رنگ و نگار
(همان ۶۰)

و معشوق زیبا (بیشترین کاربرد):

نگاری بُد اندر شبستان اوی   ز گلبرگ رخ داشت وز مشک موی
(همان ۱۳۸)

در دیوان حافظ همه‌جا به همین معنی است، و در مواردی با همین معنی ولی با ایهام به نقشی که با حنا بر دست می‌نهادند. (۲۳۱/۹ و ۴۰۶/۴)

* * *

بی‌گمان شورانگیزترین و دلاویزترین توصیف حافظ از زیباییها و ملاحتهای معشوق است، و بعید می‌دانم کسی آن را دیده باشد و به شوق و وجد نیامده باشد. می‌توان گفت جلوه‌های جمال انسانی (مطابق معیارهای قدما) که در دیگر اشعار او به تفاریق آمده، در اینجا یکجا چونان فهرستی در برابر بیننده نهاده شده است: زلف

درهم و گرهدار، خوی‌کردگی، چاک پیراهن (و لاجرم برون افتادن سینه)، چشم قتالِ فتنه‌جوی، صوت آرام نوازشگر، صراحی باده، یله شدن به چپ و راست و... آیا چیزی از یک مینیاتور هست که در آن نباشد؟ اینها در آمیزه‌ای موزون از وزن تند رمل با توصیفهای سریع و پیاپی و تقارن عناصر در بیت نخست، و بر روی هم به گونه‌ای است که گویی کلمات هم با بیقراری عاشق‌وار بر سر همدیگر می‌دوند تا تحرّکی هرچه بیشتر به سخن ببخشند. زمینهٔ مشابه را چندین شاعر، چنان‌که اشاره شد، آزموده‌اند، لیکن به دلایلی چنین توفیقی نیافته‌اند، مثلاً یکی وزن سنگین و نامناسب اختیار کرده، یکی بیان لَخت و خواب‌زده داشته، دیگری از ارائهٔ تصویری پیوسته و منسجم از حالات و حرکات دلدار ناتوان بوده، یکی دیگر هم درست در وسط واژه‌های دری، مصرعی عربی کار گذارده (همام، چنان‌که دیدیم) و نظایر اینها. گاهی حتی یک عاملِ به ظاهر کوچک سبب عدم توفیق می‌شود؛ مثلاً عطار در غزلی با طرح مشابه:

نیمشبان سیمبرم نیم‌مست   نعره‌زنان آمد و در درشکست...

(دیوان ۱۱۲)

با آن‌که وزن هم تند است، اولاً طول لخت برای ارائهٔ تصاویر متعدد و متوالی، کوتاه است؛ ثانیاً (شاید مهمتر) این‌که نوع باده‌ای را که معشوق از آن خورده و باقی را برای عاشق آورده، تعیین می‌کند:

جام می آورد مرا پیش و گفت: نوش کن این جام و مشو هیچ مست

یعنی شراب طهور، و بدین‌سان صبغهٔ سمبولیک و ابهام خیال‌انگیز شعر را فدای این ایضاح عارفانه می‌کند. جامی که بخورند و مست نشوند ممکن است از نظر نفس عرفان موجه و حتی مقبول باشد ولی از دیدگاه شاعرانه کوسه و ریش‌پهن است. همین تأویل شاعر به راستی شعر را ناکار و ناکام کرده است. همچنین شمار شایان توجهی از اشعار دل‌انگیز خواجه دارای حالت روایی و حکایی، دست‌کم در ابیات آغازین، است: خمی که ابروی شوخ تو...، در دیر مغان آمد...، سالها دل طلب...، دوش دیدم که ملایک...، یاد باد آن‌که سر کوی توام... و بسی دیگر. خواجه نشان داده که ساختارهای روایی را همچون همین غزل به خوبی از کار درمی‌آورد و آن را به یکی از عوامل توفیق خود از نظرگاه شکلی بدل می‌کند. باری، غزل، بدون این‌که خواننده به وضوح حس کند، از نظر ساختمان به دو پاره تقسیم می‌شود. در پارهٔ نخست، جلوه‌های جمال به دنبال یکدیگر می‌آید، و آنگاه که شاعر خواننده را به دنبال خود

کشید و غرق در افسون آنها کرد، نوبت به پارهٔ دوم می‌رسد که بر حول نتیجه و تأثیر مشاهدهٔ این زیباییهاست: کافر عشق است اگر باده‌پرست نشود، و آنگاه بلافاصله یکی از مصادیق عبرت‌انگیز این کفر به دست داده می‌شود: زاهد، که از همه چیز عالم فقط خرده گیری بر عاشقان را آموخته. پاسخ قاطع شاعر به او نیز همان اعجاز عشق و جمال ازلی است، و آنگاه بیان تسلیم ناگزیر در برابر افسون چنین محبوبی می‌آید: به آنچه او اراده کرد گردن نهادیم. و سرانجام شکستن توبهٔ زاهدانهٔ گوینده چونان نتیجه‌ای دیگر از این معاملت؛ ضمن این‌که در همین بیت تخلص هم دو عنصر مهم شعر در یک گره‌خوردگی به هم می‌پیوندند: عشق و مستی (خندهٔ جام) و جمال (زلف گرهدار).

۲۳

۱ در دیـــر مــغان آمــد، یــارم قــدحی در دست
مست از مـــی و مــیخواران از نــرگس مســتش مست

۲ در نـــعل ســـمند او، شَکـــل مــهِ نــو پــیدا
وز قـــــدّ بـــــلند او، بـــــالای صَـــنوبر پست

۳ آخِر به چه گویم هست از خود خبرم، چون نیست؟
وز بــهر چـه گـویم نـیست بـا وی نـظرم، چـون هست؟

۴ شـمع دل دمسـازان، بـنشست چـو او بـرخـاست
وآفـــغان ز نــظربازان، بــرخــاست چــو او بــنشست

۵ گــر غـالیه خـوشبو شـد، در گـیسوی او پـیچید
ور وســـمه کــمانکش گشت، در ابــروی او پـــیوست

۶ بــــازآی، کــــه بــازآیــد عــمرِ شــدهٔ حــافظ
هــرچــند کــه نــاید بــاز، تــیری کــه بشــد از شست

۱. به احتمال قوی متأثر از غزل عراقی:

از پرده بـرون آمـد، سـاقی قـدحی در دست — هم پردهٔ مـا بـدْرید، هـم تـوبهٔ مـا بشکست
بـنمود رخ زیـبا، گشـتیم هـمه سرمست — چون هیچ نماند از ما، آمـد برِ مـا بـنشست
زلفش گرهی بگشاد، بند از دل ما برخـاست — جان دل ز جهان برداشت، واندر سرِ زلفش بست
... تا آخر

(کلیات ۱۴۷)

قدح: احتمال می‌رود به اعتبار «نرگس» ایهامی به نوعی از نرگس به نام «قـدحی» منظور نظر بوده باشد، همچنان‌که در چند بیت خواجه چنین ارتباطی میان نرگس و قدح هست. (نک. ح ۱۱۴/۴.)

۲. نعل سمند ـ مه نو: از دیرباز نعل یا سُم مرکب ممدوح یا محبوب را به ماه نو و هلال مانده کرده‌اند، همچنان‌که در رباعی مشهور امیر معزی دربارهٔ ماه نو آمده است: نعلی زده از زرّ عیاری گویی؛ فریدالدین احول اسفراینی:

اگرچه سبزخنگ چرخ نعل از ماه نو دارد | به گاه سَیر در جنبش کهن لَنگیست نعل‌افکن
(نقل از مونس‌الاحرار ۶۸)

سعدی:

اگر آفتاب با او زند از گزاف لافی | مه نو چه زَهره دارد که بود سم سمندش؟
(غ ۳۲۲)

سلمان:

مه به نعل سم شبدیز تو هرگز نرسد | گو: به آمد شد از ین پس تن خود را مگداز
(دیوان ۵۳۴)

در لخت نخست حافظ نیز، مثل لخت دوم، تشبیه تفضیل هست، اگرچه معنای تفضیل اندکی پوشیده است چون ماه نو به عنوان مظهر زیبایی در حکم نعل اسب یار (پایین‌ترین جای) است. مفهوم ثانوی آن هم می‌تواند بلندی قامت او (همچون لخت دوم) باشد، زیرا ماه آسمان هم در پایین‌ترین مکان نسبت به قامت معشوق تصویر شده است.

بالا ـ پست: بالا: در معنای اسمیِ آن = قامت؛ نظامی (به همان‌گونه تشبیه تفضیل):

سَهی سرو را کرده بالاش پست | دِماغ گل از خوبروییش مست
(اقبالنامه ۵۲)

ممکن است با توجه به شکل کتابتیِ «بالا» و «پست»، که اولی دارای حروف بالارونده و دومی با حروف خوابیده است، چیزی از مقولهٔ شکل‌انگیزی حروف (من چنین می‌نامم، نام شناخته ندارد، گو این‌که می‌تواند زیر پوشش تشبیهات حروفی هم انگاشته شود) لحاظ شده باشد.

۳. به چه: = چرا؟ برای چه؟ مهین‌دخت صدیقیان بحثی دستوری در این باره دارد، همراه با شواهدی از متون از این شمار: «مرا بشناختند؛ گفتند: به چه آمدی؟» (طبقات‌الصوفیه، امالی ابواسماعیل عبدالله هروی انصاری، به اهتمام عبدالحی حبیبی ۲۵۴) «این جوان بیگانهٔ بی‌شغل در این خانه به چه آورده‌اید؟» (اسکندرنامه، روایت کالیس تِنِس دروغین ۱۵۰) («چند نکتهٔ دستوری در شعر حافظ»، کیهان فرهنگی، س پنجم، ش ۸، آبان ۱۳۶۷، ص ۶۵.)

۴. شمع دل دمسازان... : احتمالاً اقتباسی از خواجوست:

فغان از جمع چون بنشست، برخاست | چراغ صبح چون برخاست، بنشست
(دیوان ۲۰۹)

«دم» در «دمسازان» ایهامی است، زیرا گذشته از معنای نفَس، به معنای شعله و زبانهٔ آتش است، چنان‌که فردوسی می‌گوید:

چو دریای سبز اندر آید ز جای نـــدارد دم آتش تـــیز پای

عراقی، با ایهام مشابه آنِ حافظ در جزءِ «دم» در «دمسازی»:

ز رخ نقاب برانـداز، گـو: بسـوز جـهان که شمع روشنی آنگه دهد کـه بگـدازی

عجب‌تر آنکه جهان راز تو برون انداخت به صد زبان و تو با وی هـنوز دمسـازی

(کلیات ۲۸۰)

شمع ـ دَم ـ دمسازی: گذشته از شاهد اخیر، در اشعار زیاد با همدیگر آمده است، از جمله فریدالدین احول، در قصیده‌ای با تغزل در وصف شمع:

در شب سرافرازی کند، تا روز دمسازی کـند

چون غازیان بازی کند، کاندر میان دارد رسن

(نقل از مونس‌الاحرار ۶۹)

«دم» با ایهام به شعله و زبانه را خواجه در ابیاتی دیگر نیز دارد، همچون:

پـروانـهٔ او گـر رسـدم در طـلب جـان چون شمع همان دم به دمی جان بسپارم

نشستن و نشاندن شمع: خاموش شدن و کردن آن؛ سعدی:

شمع بخواهد نشست، بازنشین، ای غلام

روی تو دیدن به صبح، روز نـماید تـمام

(غ ۳۶۰)

«برو آن شمعها بنشان.» (اسرارالتوحید ۱۰۳)

بنشست ـ برخاست: در این مورد نیز ممکن است آنچه در باب «بالا ـ پست» (ب ۲) ذکر شد ملحوظ شاعر بوده باشد، زیرا در اینجا هم حروف به ترتیب خوابیده و بالارونده است. (در این باره، نک. تقی وحیدیان کامیار، «نام نگاشت و زیباآفرینی با خط»، مجلهٔ علوم اسلامی ـ انسانی و ادبیات دانشگاه شهید چمران اهواز، ش ۱.)

دمسازان: ضبط قزوینی: دمسازم، که در قدیمترین نسخهٔ مـوجود نـیز بـه هـمین صورت است. (نک. نـیساری، دفـتر دگـرسانیها ۱، ۲۳۰.) ایـن نگـارنده گـمان مـی‌کند صورت اصیل همین باشد. مطابق این ضبط، مضافٌ‌الیه (دل) میان صفت و موصوف فاصله انداخته، و «شمع دل دمسازم» از نظر دستوری چنین است: شمع دمسـاز دلم، درست مثل مورد مشهور «پسران وزیر ناقص‌عقل» در گلستان. بعید نیست بر کاتبان بعدی ثقیل نموده باشد و لذا آن را به شکلی آسان‌یاب‌تر بدل کرده باشند.

۵. غالیه: از عطریات مرکّب است و سودنی؛ از این روی در بسیاری ابیات همراه با فعل «سودن» و ترکیبات آن می آید، مثل غالیه‌سای و غالیه‌سایی؛ نظامی:

در صدف صبح به دست صفا　　غالیهٔ بوی تو ساید صبا

(مخزن ۲۳)

حافظ نیز چند بار دارد، چون:

مگر تو شانه زدی زلف عنبرافشان را　　که باد غالیه‌سای است و خاک عنبربوست

غالیه انواع گوناگون داشت، مثل غالیهٔ کافوری، غالیهٔ زرد، غالیهٔ سیاه، غالیهٔ لفاح و جز اینها. آن را با موادی متنوع برحسب مقصود ترکیب می‌کردند. (نک. عرایس‌الجواهر ۲۸۸ ـ ۲۹۲.) «فراگیرند از مشک مرتفع ده مثقال، و عود هندی نیکو دو مثقال مدقوق منخول به حریر صفیق، اعنی حریر مشبّک [...] و مشک و عود به آن خلط کنند، غالیهٔ خوب آید.» (همان ۲۸۸)

گیسو: (و: گیس) اوستایی gaesa، در اوراق مانوی به پهلوی gyswg (= کُلاله، طرّه) gyswgwr (= با موی مجعد) پهلوی gēsūk (معین، حاشیهٔ برهان، به تلخیص)

وسمه: برگ نیل سیاهی است که برای رنگ ابرو به کار می‌رود. (قاسم غنی، یادداشتها ۳۰۲) گیاهی است برگش شبیه برگ مورد و ساقش غیرمجوّف و ثمرش به قدر فلفلی، و بعد از رسیدن، سیاه گردد و بدان ابرو و موی را خضاب کنند. برگ نیل (مهذّب‌الاسماء) گیاهی که آن را رنگ و بشکول و خطر و کتم نیز گویند. (ناظم‌الاطباء) رنگ سیاهی است که زنان در ابرو کنند. حاشیهٔ فرهنگ اسدی. رستنیی باشد که زنان آن را در آب جوشانند و ابرو را بدان رنگ کنند، و بعضی گفته‌اند برگ نیل است چه به عربی ورق‌النیل می‌گویند و بعضی گویند نوعی از حناست و آن را حنای سیاه می‌گویند، و جمعی گفته‌اند سنگی است که آن را به آب می‌سایند و بر ابرو می‌مالند، سیاه می‌کند. برهان (دهخدا) ملاحظه می‌کنید که در خصوص منشاءِ آن، یعنی این‌که گیاهی است یا معدنی، تردید هست.

کمانکش: در مورد وسمه، از آن‌روست که کمان ابروی یار را کشیده‌تر می‌کند، و ایهام از همین روی است.

پیوست: ماضی آن از ایرانی باستان pati-basta و مضارع از pati-banda، که پیشوند + بستن و استوار کردن است. (فرهنگ ریشه‌شناختی) ایهامی دارد به ابروی پیوسته (که یکی از معیارهای زیبایی ابروان نزد قدما بود.) این ایهام در اشعار فراوان آمده، چنان‌که خواجه خود چند بار آن را آورده است؛ امیرحسن دهلوی:

فلک در کار من یک عقده نارد   ولی می‌دارد ابروی تو پیوست
(دیوان ۵۱)

خواجو:

باش تا از هوس ابروی و چشمت پیوست   زاهد گوشه‌نشین مست به محراب شود
(دیوان ۲۳۷)

واژهٔ «پیوسته» هم در ارتباط با ابرو همچنین است. (نک. «پیوسته» در: ح ۹۵/۶.)

در این بیت از سویی تشبیه معکوس وجود دارد: غالیه بوی خوش خود را از گیسوی یار می‌گیرد و وسمه کمانکشی را از کشیدگی ابروی او؛ و از سویی تفضیل نیز در این دو تشبیه نهفته است.

۶. عمرِ شده: ایهام به معشوقِ رفته؛ عمر: استعاره از معشوق، بر پایهٔ تشبیه محسوس (یار) به معقول (عمر)؛ به‌ویژه در غزل بسیار می‌آید، و خود خواجه چند بار دارد، مثل:... بر من چو عمر می‌گذرد، پیر از آن شدم (۳۱۴/۶؛ نیز نک. ح ۲۴۸/۵.)

تیر: به طریق ایهام، استعاره از قامت راست معشوق؛ نیز احتمالاً ایهام به معنای نصیب و بهره دارد. نخست قامت و اندام یار: از دیرباز آن را به تیر تشبیه کرده‌اند؛ فرخی سیستانی:

تیربالایی و مانندهٔ تیری، که ترا   هرچه نزدیکتر آرم، تو ز من دورتری
(دیوان ۳۹۸)

گاه تیر قامت همراه با کمان (قدّ خمیدهٔ عاشق) می‌آید؛ عراقی:

بی‌تو عمرم شد، دریغا و چه حاصل از دریغ؟
چون نیاید باز تیرِ از کمان انداخته
(کلیات ۲۶۶)

همچنان‌که حافظ هم دارد:

قدّ خمیدهٔ ما سهلت نماید، اما   بر چشم دشمنان تیر از این کمان توان زد

دوم، تیر به معنای نصیب، حصّه و بهره: که معنایی قدیمی است، و در اینجا می‌شود بهره‌ای از عمر (به صورت ایهامی) همراه با ایهام در «شست» (شست‌سالگی) که بر روی هم می‌شود: آن بهره از عمر که از شست(=شصت)سالگی گذشت، دیگر باز نخواهد گشت. شاهدی ذی‌قیمت برای این معنی از عنصری است (دربارهٔ تیر در زمستان):

اگر به تیر مه از جامه بیش باید تیر   چرا برهنه شود بوستان چو آید تیر؟
(دیوان ۷۳)

جالب توجه این‌که این معنای تیر، همراه با دیگر معانی ایهامی تیر، کمان، شست و عمر، یکجا در شعر سوزنی آمده است:

چو شست گشت کمان قامت چو تیر، مرا
چو شست راست برآمد بهار و تیر، مرا
چو تیر کان ز کمان از گشاد شست پرد
پرید عمر و کمان گشت و شست تیر، مرا
ز شست زلف کمان‌ابروان و تیرقدان
نماند بهره و حظ و نصیب و تیر، مرا
(دیوان ۱۱۶)

شست: انگشت شست، خود «دست»، و شست‌سالگی؛ فردوسی:

یکی بنده‌ام من، رسیده به جای — به مردی به شست اندر آورده پای
(شاهنامه ۱، ۲۰۲)

نیز دربارهٔ شست‌سالگی خود:

گرایندهٔ تیزپای نَوَند — همان شست بدخواه کردش به بند
(۳، ۶۹)

عطار:

شک نیست که شست را کمانی باید — چون شست تمام شد، کمان شد پشتم
(نقل از دهخدا)

سعدی، ساده‌تر و با ایهام کمتر:

برادران و بزرگان، نصیحتم مکنید — که اختیار من از دست رفت و تیر از شست
(غ ۴۰)

حسن دهلوی:

در خانهٔ پنجاه، مرا عمر چنان رفت — چون تیر که از شست جهد، رو نکند پس
(دیوان ۲۰۳)

خواجو:

گر به پیری هدف ناوک خلقی گشتم — چه توان کرد، که تیر خِردم رفت از شست
(دیوان ۶۵۱)

غرض از آنچه ذکر شد نشان دادن گوشه‌ای کوچک بود از چگونگی انتقال سنن بدیعی از سدهٔ چهارم تا هشتم.

* * *

اختیار وزنی سرشار از تکان و ترنّم، که شاید ریتمیک‌ترین وزن در میان اوزان چهارپاره باشد، همراه با کمپوزیسیونی موزون از واجها و هجاها، یکی از طرب‌انگیزترین غزلهای خواجه را پدید آورده. مجموعهٔ این عوامل سبب شده است تا شعر به بالاترین حد از تقارن عناصر دست یابد و شکل ذهنی کاملاً منظمی بیابد، خواه از نظر تناسب و خواه طباق و تضاد. در این تغزل بی‌اندازه موزون، حتی جای خالی ردیف به عنوان عاملی وحدتبخش ابداً احساس نمی‌شود چون هجای کشیدهٔ پایانی «ـَست» خود به خوبی کار ردیف را انجام می‌دهد.

۱ به جان خواجه و حقّ قدیم و عهد درست
که مونس دم صبحم دعای دولت تست
۲ سرشک من، که ز طوفان نوح دست ببُرد
ز لوحِ سینه نیارَست نقش مِهر تو شست
۳ بکن معامله‌ای، وین دل شکسته بخر
که با شکستگی ارزد به صد هزار درست
۴ ملامتم به خرابی مکن، که مرشد عشق
حوالتم به خرابات کرد روز نَخُست
۵ زبان مور به آصَف دراز گشت، و رواست
که خواجه خاتَم جم یاوه کرد و بازنجُست
۶ دلا، طمع مبُر از لطفِ بی‌نهایتِ دوست
چو لاف عشق زدی، سر بباز، چابک و چست
۷ شدم ز دست تو شیدای کوه و دشت و هنوز
نمی‌کنی به ترحّم نِطاق سلسله سست
۸ مرنج، حافظ، و از دلبران حِفاظ مجوی
گناه باغ چه باشد چو این درخت نرست؟

۲. اشک را بسیار به طوفان و طوفان نوح مانند کرده‌اند؛ خاقانی:

اشک آن طایفه طوفان دگر گشت، ولیک
عشق تو نوح است، اندیشهٔ طوفان نبرد
(دیوان ۵۸۶)

خواجو:

اشکم ز دیده قصهٔ طوفان سؤال کرد — چشمم جواب داد که: از ما پدید شد
(دیوان ۶۷۶)

بیت حافظ شبیه این بیت اوست، که قضارا «نوح» و «لوح» و «نقش» هرسه در آن هست:

از آب دیده صد ره طوفان نـوح دیـدم   وز لوح سینه نقشت هرگز نگشت زائل

دست (بردن): دست: کرّت و مرتبه، چون یک دست بازی (غیاث) دست بـردن: گرو بردن از حریف (برهان)

لوح سینه: سینه به لوح یا تختهٔ مشق کودکان و غیر آنان مانند شده، به اعتبار ثبت هر نقش یا حرفی در آن.

نیارَست: یارَستن: = توانستن، یارا داشتن؛ از ریشهٔ ـ yār + ستن (پسوند مصدری) یارست از بن ماضی است و «یارد» از بن مضارع. ضبط دهخدا (فتح «ر») اختیار شد. (معین به کسر: yārestan) معروفی:

ز تو یارستن ایـن کـار دور است   نه اندک دور، بل بسیار دور است

(معین، حاشیهٔ برهان)

نقش شستن: = لوح شستن، تخته شستن، کنایه از زایل کردن و ستردن؛ سنایی:

خنک آن کس که نقش خویش بشست   نــه کس او را، نـه او کسـی را جُست

(حدیقه ۵۲)

عماد فقیه:

سیل فنا، که خانهٔ هستی مـا بکَـند   نقشت فرونَشست ز لوح ضمیر ما

(دیوان ۱۷)

= نقش به آب دادن؛ سنایی:

دایگان زلف خود چو تاب دهند   چینیان نقش خود بـه آب دهـند

(حدیقه ۱۲۷)

نقش: ایهامی هم دارد به اصطلاح معروف قمار (به اعتبار «دست بـردن») کـه بـه معنای رقم روی کعبتین در نرد و خال روی ورق گـنجفه است. (نک. «نـقش» در: ح ۱۴۹/۷).

مِهر: تبادر به «مُهر» (به اعتبار «نقش») دارد.

۳. درست: ایهام: الف. صـحیح، سـالم، بـی‌عیب، مـقابل شکسـته؛ ب. سـیم و زر مسکوک، سکهٔ تمام‌عیار (معین) اشرفی (فرهنگ جعفری) «آن جوان، که درستِ زر داده بود، هنوز نشسته بود.» (اسرارالتوحید ۱۱۰) این واژه ایهام تضاد دارد با «شکسـتگی». دیگران هم دارند، مثلاً سوزنی (سدهٔ ششم):

گر مرا عهد تو، ای دوست، شکسته‌ست رواست

آن شکسـته‌ست کـه نـدهمْش بـه بسـیار درست

(دیوان ۳۶۸)

نیز سلمان:

نقد رایش در ترازو چون درستِ آفتاب　　　بارها بشکست وجه زهره را قدر و عیار

(دیوان ۵۲۶)

شکسته و درست: دو اصطلاح علم حساب نیز هست، به معنای عدد کسری و عدد صحیح؛ ابوریحان: «این آن است که درست و شکسته داری از مخرجی، آنگاه این درستها به مخرج ضرب کنی و آنچ گرد آید بر کسر بفزایی.» (التفهیم ۴۴)

۴. خرابی: مستیِ مفرط (نک. ح ۲/۱.)

مرشد عشق: می‌توان آن را اشاره به پیری چون پیر مغان و پیر طریقت دانست، و یا قایل به تشبیه عشق به مرشد شد.

۵. معمولاً بیت را اشاره به این سخن سرور مورانْ خطاب به آنها می‌دانند: یا اَیّهَا ٱلنَّملُ ٱدخُلوا مَساکِنَکُمْ لایَحْطِمَنَّکُمْ سلیمانُ وَ جُنُودُهُ و هُم لایَشعُرونَ (نمل ۱۸) (ای موران، به خانه‌هاتان درآیید تا سلیمان و سپاهیانش شما را به ناآگاهی به زیر پای نسپَرند.)

آصَف: آصف بن بَرخیا: در قرآن بدون ذکر نام ولی با ذکر دارا بودن علم (نمل ۴۱) خوندمیر: «[سلیمان] زمام مهامّ ملک و ملت را در قبضهٔ اختیار و کفّ اقتدار او نهاد، و جناب آصفی به صفت نَصَفَت و کثرت فطانت و تبحّر در علوم ربّانی و تخلّق به اخلاق رحمانی از سایر علماء و احبار بنی‌اسرائیل ممتاز و مستثنی بود.» (دستورالوزراء ۹) در قرون گذشته «آصف» لقب نوعیِ هر وزیر مدبّر و مقتدری بود، تا همین اواخر و در اثر نقیب‌الممالک: امیر ارسلان به قمر وزیر: «آصف‌جاهی، چه می‌گویید؟» (امیر ارسلان نامدار ۱۴۴) «آصف‌جاها! در حقیقت جان مرا خریده‌ای.» (همان ۲۸۳)

و اما دربارهٔ دو بیت حافظ، مربوط به سلیمان و آصف، دشواریها و پرسشهایی وجود دارد. یکی بیت «شکوه آصفی و اسب باد و...» (۲۰/۷) که اسب باد و منطق طیر به جای سلیمان به آصف منتسب شده بود، و یکی هم بیت حاضر، که گم کردن انگشتری به آصف اسناد داده شده است. بحثهایی هم از سوی حافظ‌پژوهان در این ابواب شده است. هاشم جاوید بر آن است که حشمت و جلال منسوب به آصف در حقیقت مربوط به سلیمان است و مراد از آصف را در هر دو بیتْ خود سلیمان می‌داند. این بیت نظامی را هم نقل کرده است:

چو با دیو دارد سلیمان نشست　　　کند یاوه انگشتری را ز دست

(شرفنامه ۱۹۴)

ایشان حکم دیگری نیز کرده‌اند: «حافظ [...] هیچگاه نام و مقام آصف وزیر را بر سلیمان مقدّم نمی‌دارد و عطایای خداوند بر سلیمان پیامبر را به آصف نمی‌دهد. این است که شکوه آصفی یعنی شکوه سلیمانی.» (حافظ جاوید ۱۰۴) این نگارنده نمی‌داند این‌گونه استثنا کردن حافظ از عالم و آدم، و حتی در مواردی که سنت عمومی شعر و حافظ هم پیرو آن بوده است، راه به کجا می‌برد؟ اولاً می‌پرسد: کدام شاعر درست و حسابی مقام آصف را بر سلیمان (که همگان او را مظهر حشمت و حکمت می‌دانند) مقدّم داشته است؟ ثانیاً آقای جاوید به گمانم خوب می‌دانند که آصف هم در ادبیات پارسی از مظاهر شوکت و سطوت (اگرچه نه در حدّ سلیمان، که در اندازهٔ وزیر) است و وزیران کافی و لایق «آصف» خوانده می‌شدند، حافظ هم یکی چون دیگران. البته این سخن جناب جاوید درست است که در قرآن و تفسیرها سخنی از جلال و شکوه آصف نرفته است. (هرچند این امر، در حالی که در قرآن حتی نام او ذکر نشده، در خصوص تفاسیر طبیعی است) لیکن این‌که در عرفْ عکس آن شده مگر اشکال مهمی است؟ به راستی چگونه می‌توان گفت در دو بیت مربوطه منظور حافظ از آصف خود سلیمان است؟ بسیاری اغلاط یا خلطهای رایج میان اسامی و امور هست که در نهایت این مورد را نیز می‌توان مشمول آن انگاشت. وانگهی، قطع نظر از خبط و خلط، اِسناد حشمت و شوکت به آصف، خود امری طبیعی است، چون وزیر کسی چون سلیمان مگر کم کسی است و کم عزت و علوّ دارد؟ من در کل قضایا نه دشواری یا پیچیدگی خاصّی می‌بینم، و نه حافظ را، که در بزرگ شمردن آصف به راه سنت رفته است، جدا از دیگران می‌شمارم. به گمان من به هیچ روی نمی‌توان گفت مقصود از آصف در این یا آن بیت سلیمان است. در باب گم کردن انگشتری نیز (درست مثل ارتباط غیرمستقیم اسب باد و منطق طیر با آصف) حالا به هر دلیلی که فرض کنیم (از جمله علاقهٔ مجاورت) هم سلیمان مطرح است و هم وزیر او، چنان‌که قضیه به تناوب به این یا آن منتسب شده است. البته این احتمال را هم نباید از نظر دور داشت که در برخی موارد که پای طنز یا طرح مسأله‌ای فلسفی و کلّی در میان بوده، برای رعایت ادب دینی، آصف هم دخیل در ماجرا یا سپر بلا شده باشد. همچنین این نیز امری مستبعد نیست که در یک ماجرا شخصیتی تازه به دلیل ضرورتی جعل و بر آن افزوده شود یا اشخاص داستانهای دینی یا تاریخی به مرور تبدّلاتی بیابند که شاید در نظر نخست عجیب جلوه کند. چنین تبدلاتی گاه در قصص دینی نیز امکان وقوع دارد، به‌ویژه در مورد اشخاصی که نقش چندان حساس یا درجهٔ اولی در این داستانها ندارند. آیا

قضایای آصف را نمی‌توان از همین شمار انگاشت؟ باری، پاره‌ای جزم‌اندیشی‌ها و لحاظ نکردن برخی احوال و احتمالات، سرانجام به صدور حکمی از این دست می‌کشد: «در این مورد [در مورد بیت پیشگفته از شرفنامه] هم حافظ با همان دلبستگی دیرین که با مضمون اشعار نظامی دارد، این بیت را به‌خاطر آورده و به شیوهٔ خویش کلمهٔ «یاوه» را هم مخصوصاً به کار برده و گفته است: که خواجه خاتم جم یاوه کرد، تا تردیدی نماند که آن خواجه که زبان مور به او دراز شد همان کسی است که انگشتری را یاوه و «گم» کرده بود. اینک می‌دانیم که هم آن آصف که زبان مور به او دراز شد و هم آن خواجه که انگشتری را یاوه کرد جز سلیمان کسی نبود.» ایشان سرانجام برای آن‌که اینهمانی آصف و خواجه را با سلیمان اثبات کنند شعری را از جلال‌الدین فریدون عکاشه (از تاریخ عصر حافظ ۵۵) آورده‌اند:

به رتبت، سلیمان آصف‌صفاتی به شوکت، فریدون رستم‌نشانی

بدون التفات به این امر که: اگر در لخت دوم می‌توان فریدون و رستم را یکی انگاشت، سلیمان و آصف را هم می‌توان. اگر این بیت تنها شاهد یا قویترین شاهد ایشان باشد باید گفت هرگز به چنین شواهدی اعتماد نمی‌توان کرد، زیرا شاعر، هم قصد مراعات نظیر را میان سلیمان و آصف دارد، و هم غرّه به ایجاد هماوایی میان «آصف» و «صفات» است، و لاغیر. جناب جاوید قطعاً آگاهند که اصرار و افراط در صنعت‌سازی (به‌ویژه در این حدود زمانی) چه مشکلاتی که پدید نمی‌آرد، و شاید این نیز از همان دست باشد. پرتو علوی هم نظری چون جاوید دارد و معتقد است «خواجه» یعنی «خواجهٔ آصف» یعنی سلیمان، زیرا انگشتری را سلیمان گم کرد، نه آصف. (عقاید و افکار خواجه ۵۵) مشکل این نظر، گذشته از زیاد کردن تعداد «خواجه»های شعر، و باز سوای لحاظ نکردن احتمالاتی که ذکر شد، این است که اگر فاعل جمله سلیمان (=جم) بود باید مثلاً می‌گفت «که خواجه خاتم خود یاوه کرد»، که چنین مشکلی هم پدید نمی‌آمد؛ پس قصد شاعر چیزی بجز انتساب فعل «یاوه کردن» به آصف نبوده است، خواه به دلیل رعایت ادب نسبت به سلیمان و خواه به دلایلی که ذکر شد. ببینید، من هم مثل این بزرگواران شکی در این ندارم که فاعل حقیقی (برونْ‌شعری) سلیمان است، امّا فاعل مجازی (درونْ‌شعری) کسی جز آصف نیست. توجه داشته باشیم به این اصل که: شعر منطق درونی و خاص خود دارد و چنین نیست که همواره و لزوماً تابع امور و احوال یا منطق بیرونی باشد. برای اثبات عرایضم بیتهایی می‌آورم. بسی شایان توجه است که در آنها نیز گم‌کنندهٔ خاتم، خود

سلیمان است اما او به هیچ روی مقصّر در آن نیست؛ عطار:

چون تواند دیو بر تخت سلیمانی نشست

گر سلیمان گم کند در ملک خود خاتم رواست

(دیوان ۱۱۹)

صریحتر از آن را انوری دارد که به وضوح آصف و عدم مدیریت او را مقصر می‌داند:

آصف ار آن ملک را ضبط آنچنان کردی به رای

گم کجا کردی سلیمان مدتی انگشتری؟

(دیوان ۱، ۴۵۹)

چگونه می‌توان انتظار داشت که سنن شعریِ قبل از حافظ، از جمله چنین بیتهایی، بر او اثر ننهاده باشد؟ با این اوصاف، گمان می‌کنم دلیل زبان‌درازی مور به آصف هم روشن شده باشد. ضمناً در آیهٔ منقول دیدیم که رئیس موران در مورد لشکریان سلیمان گفت: هم لایَشعُرون؛ در این صورت هم چه کسی موظف به آگاه کردن لشکریان از وجود موران بر سر راه بوده: شاهنشاه (سلیمان) یا کسی که تدبیر و تمشیت این‌گونه امور در دست او بوده است (آصف)؟ موران شاید از این روی می‌توانند بر آصف زبان بگشایند که چرا او، که در مملکت تحت ضبط وی خاتم سلیمان ربوده می‌شود، در سپه‌رانی‌اش موران ناتوان را به خطر می‌افگند؟

خاتم، چگونگی: «خاتمی بود بر یک سوی آن نبشته که: المُلکُ لِلّه، و بر دیگر سو نبشته که: العظمةُ لِله، و بر سدیگر سو نبشته که: السلطانُ لِلّه، و بر چهارم سو نبشته که: محمدٌ رسولُ الله. داود آن خاتم را به سلیمٰن تسلیم کرد و عالم و عالمیان او را مسخّر شد.» (قصص قرآن مجید ۳۴۵)

خاتم، گم شدن: «[سلیمان] آن اوان در وقتی که به قضای حاجت می‌رفت به دستور معهود، انگشتری خود را به جراده [= ملخ ـ م] که یکی از جواری حرم بود سپرد. در این حین به تقدیر ربّ‌العالمین، یکی از عفاریت که او را صَخْر مارِد می‌گفتند به صورت سلیمان (ع) بر جراده ظاهر شد و خاتم را از وی ستانده بر مسند سلیمانی قرار گرفت. بنا بر آن، طوایف انس و جن کمر مطاوعت او بر میان جان بستند [...] القصه بعد از قیل و قال، حقیقت آن حال بر حضرت سلیمان (ع) ظاهر گشته [...] تا آن زمان که مهیمن منّانْ نوبت دیگر خاتم را به وی ارزانی داشت.» (میرخوند، دستورالوزراء ۱۳ ـ ۱۴)

خاتم جم ـ خاتم سلیمان: خلط این‌دو از خلطهای متعدد و معروف اشخاص و امور است. غنی: خاتم جم: مقصود خاتم سلیمان است. عوام مسلمین، جم و سلیمان را یکی می‌دانسته و به همین جهت است که تخت جمشید و ملک فارس را ملک سلیمان گفته‌اند. آثار تخت جمشید را آثار سلیمان گفته‌اند. مسجد مادر سلیمان و مشهد سلیمان و غیره همه از آن قِبَل است. اتابکان سلغری فارس، به تصریح مورخین، خود را وارث ملک سلیمان می‌گفته‌اند. حافظ می‌گوید:

دلم از وحشت زندان سکندر بگرفت　　　رخت بربندم و تا ملک سلیمان بروم

به جم و سلیمان به هردو یک قسم افسانه نسبت داده‌اند. هردو تسخیر دیو و جن داشته‌اند و هردو بر وحوش و طیور فرمانروا بوده‌اند. هردو در هوا سفر می‌کردند. این عقیدهٔ عوام، بعد به خواص هم رسیده است. زبان مور به آصف... تا آخر. (یادداشتها ۱۲۶؛ نیز دربارهٔ این خلط بنگرید به: منوچهر مرتضوی، مکتب حافظ ۲۳۱ ـ ۲۳۵.) نمونه‌های این خلط بی‌شمار است؛ فرخی:

خسرو نشسته، تاج شه هند پیش او　　　چونان که تخت گوهر بلقیس پیش جم
(دیوان ۲۲۶)

امیرحسن دهلوی:

در حضورت سخن بنده، حسن　　　دست جمشید و حدیث مور است
(دیوان ۴۵)

خواجو هدهد سلیمان را «مرغ جم» می‌خواند:

مرغ جم باز حدیثی ز سبا می‌گوید　　　بشنو، آخر، که ز بلقیس چها می‌گوید
(دیوان ۴۳۹)

حافظ خود بارها چنین خلطی را دارد، چون:

بر تخت جم، که تاجش معراج آفتاب است　　　همت نگر که موری با آن حقارت آمد

خاتم جم را بشارت ده به حسن خاتمت　　　کاسم اعظم کرد ازو کوتاه دست اهرمن

البته در ابیات حافظ در این ابواب، اطلاعات مبتنی بر روایات درست هم هست، مثل: چو گل سوار شود بر هوا سلیمان‌وار... (۱۹۸/۷) و:... سلیمان با همه حشمت نظرها بود با مورش (۲۷۳/۵) ولی باید توجه داشت که شعرا بیشتر به خلق مضامین دل‌انگیز می‌اندیشند تا صحت یا سقم نفس‌الامری قضایا. (نیز نک. «خاتم» در: ح ۵۹/۲، و «اسم اعظم» در: ح ۲۲۰/۴.)

۶. قزوینی پس از این بیت افزون دارد:

به صدق کوش که خورشید زاید از نفست   که از دروغ سیه‌روی گشت صبح نخست

بیتی بلند و نیز مطابق با شیوهٔ حافظ است. دهخدا هم آن را در شمار امثال سایر ضبط کرده (امثال و حکم ۱، ۴۴۵) و این بیت امیرخسرو را نظیری بر آن دانسته است:

دم صبح کاذب بود زودمیر   ولی صبح صادق شد آفاقگیر

ممکن است خانلری و دیگر مصححانی که بیت را اصیل ندانسته‌اند این موضوع را هم، گذشته از حکم نسخ، لحاظ کرده باشند که با روال سخن حافظ خطاب به خواجهٔ مورد نظر سازگاری ندارد. اگر چنین باشد باید گفت بیت ۷ متن (شدم ز دست تو...) بیش از آن با روال مذکور مغایرت دارد، پس چرا مشمول حذف نشده است؟ البته سلیم نیساری این هردو بیت را اضافه بر متن خوانده است. (دفتر دگرسانیها ۲۳۲) مضمون صبح صادق و کاذب، همانندهایی دارد؛ خاقانی:

گرچه بهین عمر شد، روز به پایان رسید   راست چو صبح پسین، از همه خوشدل‌تریم

(دیوان ۶۲۶)

نظامی:

صبح نخستین چو نفس برزند   صبح دوم بانگ بر اختر زند

پیشترین صبح به خواری رسد   گر نه پسین صبح به یاری رسد

(مخزن ۴۸)

سنایی صبح کاذب را در چند جا «صبح دروغ‌زن» خوانده است، مثل:

شعرت اول که شاه تن باشد   همچو صبح دروغ‌زن باشد

(حدیقه ۱۳۱)

در هر حال و چنان‌که گفتم مشکل بیت این است که در ساختار غزل نمی‌گنجد چون صحبت از دروغگویی کردن در خطاب به خواجه‌ای با آن اوصاف پذیرفتنی نیست مگر این‌که بگوییم شاعر در اینجا التفات از مخاطب به متکلم یا مخاطب عام کرده، و یا اشارتی به صداقت خود نسبت به خواجه داشته است.

۷. این نگارنده در مورد معنای بیت ابهام دارد، به شرحی که خواهد گفت.

نِطاق: میان‌بند مردان، نُطُق ککُتُب جمع (منتهی‌الارب) کمر بیرونی (مقدّمةالادب) کمربند (معین) شِبه ازار زنان، که در ناحیهٔ کمر بسته می‌شود. (لسان‌العرب)؛ سنایی:

دو وشاق‌اند بسته در دو وثاق   بر میان بهر بندگیت نطاق

(مثنویها ۱۳۲)

«حمد و ثنایی که [...] ذات پاک کریمی را که از احاطت به لطایف کرمش نطق را

نطاق تنگ آمد.» (مرزبان‌نامه ۱، ۳) «به جدّی هرچه تمام‌تر در استخلاص حصار طاق، نطاق بستند.» (ترجمهٔ تاریخ یمینی ۲۱۲) «گِرد بر گِرد خویش ده پانزده سُوار دیدم، چون سِوار [= دستبند، دست‌آورنجن ـ م] به ساعد احاطت گرفته و چون نطاقْ گِردِ میان درآمده.» (نفثة‌المصدور ۸۶)

و اما آنچه بر من مبهم است این‌که «نطاقِ سلسله» یعنی چه؟ آیا سلسله به معنای زنجیر (به اعتبار «شیدا» =مجنون و دیوانه) است؟ اگر چنین است، نِطاق یا میان‌بند آن چیست و کجای سلسله است؟ آیا «سلسله» به معنای میان‌بند (مثل:... که زیر سلسله رفتن طریق عیاریست) نیست؟ (همچنان که در ح ۶۷/۴ گفته شد که شاید «سلسله» ایهامی هم به میان‌بند داشته باشد) و شاعر از معشوق نمی‌خواهد آن را بگشاید؟ (مثل: بگشا بند قبا، ای مِهِ خورشید کلاه... یا گره‌بند قبا: گره‌بند قبای غنچه وا کرد) اگر چنین است، آیا سلسله و نطاق به صورت دو لفظ نزدیک یا تقریباً مترادف به کار نرفته؟ و در این صورت آیا در اصل «نطاق و سلسله» نبوده است؟ آیا اگر متن به همین صورت (اضافه) بوده باشد، آیا «نطاق سلسله» چیزی چون قفلی که زنجیر را می‌بندد نیست؟ شادروان حسینعلی هروی بیت را چنین معنی کرده‌اند، بی‌هیچ توضیحی دربارهٔ اجزای آن، شاید از این روی که آن را بدیهی می‌دانسته‌اند: «می‌گوید از عشق تو دیوانه‌وار در کوه و دشت سرگردان شدم و تو هنوز بند زنجیر را سست نمی‌کنی تا سر عقل بیایم و از سرگردانی نجات یابم. البته کسی که در زنجیر دیگری باشد دیگر نمی‌تواند در کوه و دشت سرگردان باشد، پس ناگزیر این زنجیر مجازی، یعنی زنجیر محبت است.» (شرح غزلهای حافظ ۱، ۲۱۳) ایشان ظاهراً «نطاق سلسله» را بند زنجیر (یکی از احتمالات یاد شده) دانسته‌اند، اگرچه بد نبود آن را توضیح می‌دادند تا رابطهٔ «نطاق» با «سلسله» روشن شود. همچنین وقتی می‌گویند: «زنجیر مجازی یعنی زنجیر محبت است» این پرسش پیش می‌آید که: مگر کسی از معشوق می‌خواهد که زنجیر محبت را از پای او سست کند (= محبتش را کم کند)؟ مشکل دیگر این است که اگر شاعر زنجیر چست بر پای داشته چگونه با وجود آن در کوه و دشت می‌دویده؟ آیا او قصد ساختن پارادوکس، یعنی با زنجیر دویدن، داشته است؟ در این صورت اساساً چه نیازی به این داشته که با استرحام از دلدار بخواهد این زنجیر را سست کند؟ بدین‌سان آیا احتمالی که دادم، یعنی این‌که از معشوق درخواست گشودن میان‌بند بکند، درست درنمی‌آید و این به هر حال هموارترین معنی نیست؟ اما مشکل این معنی این است که مثل بیت «به صدق کوش...» در چهارچوب محتوای اصلیِ شعر جا

نمی‌افتد، یعنی در ضمن سخن با یک دولتمرد، یکباره مضمونی اروتیک آمده. شاید هم حق با کسانی است که این بیت را نیز الحاقی دانسته‌اند. چنین سخنی در حکم پرت و پلاگویی است، و نه تنوع مضمونی.

۸. حِفاظ: نگهداشت عهد (لسان‌العرب) بازداشتن از چیزهای ناروا (منتهی‌الارب) عار و حمیت و مروت و نگهبانی و مواظبت کردن و پرهیزگاری (غیاث) زنهارداری، پیمان‌داری (معین) به‌نظر می‌رسد مناسبترین معنی در اینجا همین معنی و نگهداشت عهد (= وفا به عهد) باشد. «بی حفاظ» عکس آن است، چنان‌که خانلری آن را چنین معنی کرده است: بیوفا، حق‌ناشناس و عهدشکن. (دیوان ۲، ۱۱۶۱ ـ ۱۱۶۲)

باغ: به نظر می‌رسد باغ حسن یا دلبری باشد، که گیاه وفا در آن نایاب است.



محتوای اصلی غزل ظاهراً امری خودمانی و ذات‌البینی میان حافظ و خواجه‌ای است که با توجه به ذکر «آصف» احتمال می‌رود وزیر یا باری یکی از بزرگان مملکت باشد، اگرچه این از هنرها و امتیازات حافظ است که برخلاف شعرایی که گاهی شعر خود را به نامه‌ای محرمانه یا دُرجی سربسته از مسائل خودمانی یا به اصطلاح صرفاً بین‌الاثنینی بدل می‌کنند در چنین زمینه‌هایی کمتر رازآمیز سخن می‌گوید و به هر حال جانب خواننده‌ای را هم، که چه بسا از اصل موضوع بیخبر است، نگاه می‌دارد، یا به بیان دیگر، کاری می‌کند تا شعر بتواند مخاطب عام نیز بیابد و مخاطب در هر حال سهم و لذت مورد نظر خود را از شعر استیفا کند. باری، شعر بیانگر ارادتی توأم با استزادت و گله‌مندی نسبت به آن خواجه است. این نگارنده در مورد بیت ۵، با توجه به ساختار کلیِ غزل، گمان می‌کند که شاعر خود را به مور (در مقام کوچکساری) مانند کرده و از او شکوه کرده که دل شاعر را نادیده انگاشته و آزرده است. «خاتم جم» هم چیزی بجز دل، موجودی با همهٔ خُردیِ صوری ارجمند، نیست. اگرچه خواجه «خاتم» را هیچگاه مستقیماً به معنای دل به کار نبرده اما قراینی موجود است که می‌تواند بیانگر ارتباط خاتم با دل باشد؛ از جمله، چنان‌که می‌دانیم، خاتم معادل مُهر است و دل عاشق به حقهٔ مِهری که مُهر یا خاتم دوست را بر خود دارد مانند شده است. ابیاتی از این دست هم در شعر خواجه کم نیست:

دُرج محبت بر مُهر خود نیست یا رب، مبادا کام رقیبان

که «درج محبت» چیزی جز استعاره از دل نیست، دلی که خاتم آن گم شده است. (نیز نک. ۲۶۷/۵.) یا:

من آن نیم که دهم نقد دل به هر شوخی　　　　درِ خزانه بـه مُـهر تـو و نشـانهٔ تست

که رابطهٔ دل با خاتم را به خـوبی بـیان مـی‌کند. هـمچنین بـیت قـبلی در ایـن مـورد راهگشاست: شاعر از مخاطب می‌خواهد تا هوای دل او، دلِ شکسـته و آزردهٔ او، را داشته باشد. پیداست آن آصف دوران از این خاتم جـم غـفلت و آن را «یـاوه» کـرده است. (ضمن این‌که این خود می‌تواند تأییدی بر نظر این نگارنده باشد که حافظ هم مثل کسانی که نمونه‌شان را دیدیم آصف را در واقعهٔ گم شدن خاتم مقصر می‌شمارد، خواه درست و خواه نادرست.) آری، در آن بیت هم «این دل شکسته بخر» می‌تواند برابر با این باشد: دلی را که گم کرده‌ای بجوی. سرانجام هم با ذکر کنایه‌آمیز بی‌وفایی دلبران روزگار به گلایه‌ها پایان می‌دهد.

۱ روزه یکسو شد و عید آمد و دلها برخاست
می ز خمخانه به جوش آمد و می‌باید خواست

۲ نوبهٔ زهدفروشان گرانجان بگذشت
وقت رندی و طرب کردن رندان برجاست

۳ چه ملامت بوَد آن را که چنین باده خورد؟
این چه عیب است بدین بی‌خردی؟ وین چه خطاست؟

۴ باده‌نوشی، که درو روی و ریایی نبوَد
بهتر از زهدفروشی، که درو روی و ریاست

۵ ما نه مردان ریاییم و حریفان نفاق
آن‌که او عالِم سرّ است برین حال گُواست

۶ فرض ایزد بگزاریم و به کس بد نکنیم
وانچه گویند روا نیست، نگوییم رواست

۷ چه شود گر من و تو چند قدح باده خوریم؟
باده از خون رزان است، نه از خون شماست

۸ این چه عیب است کزان عیبْ خَلَل خواهد بود؟
ور بود نیز چه شد؟ مردم بی‌عیب کجاست؟

۱. دلها برخاست: برخاستن دل = به هیجان و جنبش درآمدن دل، زنده شدن دل؛ اهتزاز و ابتهاج دل؛ فرخی:

زآرزوی روی او دلهای ما برخاسته‌ست   چند خواهد داشتن دلهای ما را اینچنین؟
(دیوان ۳۰۰)

عطار: در آثارش بسیار آن را به کار برده، و شاید بیش از همه؛ مثلاً:

او چو سلطان به زیر پرده بخفت   دل تنها چو پاسبان برخاست
(دیوان ۱۱۵)

و نیز به صورت صفت مرکب:

در دلم تا برق عشق او بجَست   رونق بازار عشق من شکست
چون مرا می‌دید دل‌برخاسته   دل ز من بربود، در جانم نشست
(همان ۱۱۰)

باده خواستن یا خوردن در عید رمضان: نک. ح ۱۹/۱. خواستن یا خوردن باده در خود ماه رمضان: نک. ح ۲۶۷/۲.

۲. گرانجان: =گران؛ مولانا «ثقیل» را دقیقاً به همین معنی به کار برده است: «ثقیلی آمد، بالای دست بزرگی نشست.» (فیه ما فیه ۲۵) مردم سخت‌جان و مرد بسیار سست و کاهل و پیر (غیاث) شخص ناگوار و مکروه‌طبع که بر مردم گران باشد؛ و گرانجان نیز گویند. (رشیدی، ذیل «گران»، که البته دقیقتر از غیاث‌اللغات است.) مقابل سبکروح و خفیف‌روح؛ «هیچ غلیظ‌طبع و گرانجان عاشق نشود.» (قابوسنامه ۸۰) «هرگز کسی غلیظ گرانجان عاشق نگردد، چه این عارضه، خفیف‌روحان را اتفاق افتد.» (انیس‌الناس ۱۴۱) معنای مذکور مجازی است، چون اصل معنای آن سخت‌جان است، یعنی آدمی که سخت و دیر جان می‌کَند، آنگاه بدل شده به کسی که حضورش بر دیگران سنگینی می‌کند؛ عراقی، به معنای نخست:

منتظر مانده‌ام قدوم ترا　　　هین، وداعی کن این گرانجان را

(کلیات ۶۷)

سعدی، به معنای ثانوی یعنی مثل حافظ:

من می‌روم که چون تو گرانجان در این سرای

گر ساعتی دگر نروی، بشکُهد هرس

(غزلهای سعدی، طبع یوسفی ۱۳۹)

(بشکهد هرس: ظ. تیر پوشش بام به هراس می‌افتد. جز این معنای محصلی نیافتم، اگرچه این شعر، که در اغلب نسخ هم نیست، صبغهٔ هزل و هجو دارد.)

برجاست: تصحیح قیاسی است، ولی آیا اساساً نیازی به چنین تصحیحی بوده است؟ قزوینی: پیداست، که اشکالی هم ندارد، چون نوبت زهدفروشان سپری و فرصت شادی رندان آشکار شده است. ابوالحسن نجفی نیز نیازی به تصحیح قیاسی نمی‌بیند، لیکن یکی از بدلها یعنی «برخاست» را ترجیح می‌دهد. («حافظ: نسخهٔ نهایی»، نشر دانش، س دوم، ش اول، آذر و دی ۱۳۶۰، ص ۳۴.)

۳. بیخردی: اساساً اهل عشق و عرفان، زاهدان را (که ناصح، ملامتگر یا ملامتگو و نظایر اینها از اتباع ایشان‌اند) بی‌خرد می‌خوانند چرا که به رُویه و سطحی از تعبّد صِرف بسنده کرده و به ژرفای راز خلقت آدمی یا همان عشق نرسیده‌اند و تنها بهشت را در جزای طاعات می‌طلبند و منع عشق، مستی و جمالدوستی می‌کنند. خواجه، علاوه بر «بی‌خردی»، صفاتی چون «نادان» (۳۱۲/۵) را برای این طیف به کار می‌برد.

۴. باده‌نوشی: ممکن است «باده‌نوشیی» بوده، یعنی آن‌گونه باده‌نوشی که در آن ریایی نیست (اگرچه به صورت مذکور، در وزن نمی‌گنجیده). اگر چنین باشد مشمول حذف «ی» نکره است، از آن دست که پیشتر توضیح داده شد. (نک.ح ۱۸/۷.) البته این قاعده را در مورد «زهدفروشی» نمی‌توان صادق دانست زیرا مطلقاً بد و منفی است و نوع بد و خوب یا ریاکارانه و صادقانه ندارد. هر اسم معنی در الحاق به مشتقّات «فروختن» منفی می‌شود. (نک.ح ۱۲/۶.)

روی و ریا: به‌نظر می‌رسد دلیل ساخت آن، همنوایی و هماهنگی میان واجها و هجاها باشد، و نه ارتباط مستقیم و کامل معنایی میان دو جزءِ معطوف، چه در اینجا «روی» هم‌معنای «ریا» نیست بلکه برای آن باید به دنبال نوعی توجیه بود، مثلاً این‌که «ریا» خود انجام کاری پیش «روی» دیگران است. نظایر آن هم کم نیست، مثل: «لِنگ و لگد» که «لنگ» بیشتر به دلیل تناسب صوتی آمده و تنها از این روی قابل توجیه است که در لگد زدن، لِنگ هم دخالت دارد، یا «دروغ و دبنگ»، که «دبنگ» به معنای احمق و کودن است و مثلاً باید گفت دروغ هم به‌نوعی در حکم دبنگی است. یا: مست و ملنگ، چشم و چال، قِر و قمیش و... که شأن جزءِ تابع بیشتر ارتباط صوتی است تا معنایی. تفاوت اینها با اَتباع مثل کتاب متاب، پول و پله، پرت و پلا و غیره این است که در اتباعْ جزءِ تابع کاملاً بی‌معنی است، اما در ترکیبهای مورد نظر، جزءِ بی‌معنی وجود ندارد و جزءِ دوم با قدری کوشش و این‌طرف و آن‌طرف کردن توجیه‌پذیر می‌شود.

این بیت به‌نظر می‌رسد ادامهٔ منطقی و توضیح یا پاسخ پرسش بیت قبل باشد. (در مورد ریا، نک.ح ۱۲۶/۱۰.)

۵. نفاق: مصدر دیگرِ «منافقة» = دورویی کردن، نفاقُ مثلُهُ، یعنی کفر پوشیدن و ایمان آشکارا کردن. (منتهی‌الارب) الاعرابُ اَشَدُّ کُفراً و نِفاقاً (توبه ۹۷) «از وی [حسن بصری] پرسیدند که: رضای خداوند تعالی اندر چه چیز است؟ گفت: فی قلبٍ لَیسَ فیهِ غُبار النّفاق، اندر دلی که اندرو غبار نفاق نباشد، از آنچ نفاق خلاف وفاق باشد و رضا عین وفاق، و محبت را با نفاق هیچ تعلق نیست و محلش رضاست. پس رضا صفت دوستان بود و نفاق صفت دشمنان.» (کشف‌المحجوب ۱۰۸)

این بیت نیز به گمان من روی سخن با زاهدان، اگرچه بدون ذکر آنان، دارد، و مفهوم آن وقتی روشنتر می‌شود که به بیت بعدی نظر کنیم: فرض ایزد بگزاریم و... خواجه نه در انجام فرایض با زاهد اختلاف دارد و نه در بحث حلال و حرام، اما معتقد است زاهد همین واجب خدایی را هم سرمایه و دستمایه‌ای برای سود دنیوی و

اخروی می‌کند. مقصود از «نفاق» هم همین است. نفاق زاهدانه مقابل صداقت رندانه است:

نفاق و زرق نبخشد صفای دل، حافظ طریق رندی و عشق اختیار خواهم کرد

سِرّ: = باطن، خفی، دل؛ حواس پنجگانهٔ باطنی انسان (در برابر حواس ظاهری) مثل گوش دل، چشم دل و... که عوالم روحانی را ادراک می‌کند، به این‌گونه که هفتاد هزار حجاب را برمی‌دارد و هفتاد هزار عالم را بر عارف مکشوف می‌دارد. این عوالم را به اختلاف، هجده هزار، هفتاد هزار و سیصد و شصت هزار گفته‌اند، که همگی در دو عالَم نور و ظلمت، ملک و ملکوت، غیب و شهادت و جسمانی و روحانی و دنیا و آخرت مندرج است، و نجم‌رازی هفتاد هزار را درست‌تر می‌داند (به راستی چگونه آنها را شمارش کرده‌اند که یکی چنین و دیگری چنان می‌گوید؟) نجم می‌گوید این هفتاد هزار عالم در نهاد انسان مندرج است و او به مدد حواس و مدرِکات پنجگانهٔ باطنی است که این عوالم را ادراک و آن حُجُب را رفع می‌کند. این ادراک را کشف می‌گویند. عزالدین محمود کاشانی، سِرّ و روح و دل را بدین‌گونه از هم متمایز می‌کند: «طایفه‌ای از متصوفه بر آنند که سِرّ لطیفه‌ای است از لطایف روحانی، محل مشاهدت، همچنانک روح لطیفه‌ای است محل محبت، و دل لطیفه‌ای است محل معرفت. و طایفه‌ای بر آنند که سِرّ نه از جملهٔ اعیان است بلکه از جملهٔ معانی است، و مراد از او حالی است مستور میان بنده و خدای که غیری را بر آن اطلاع نیفتد.» در مقام سِرّ نسبت به روح و قلب نیز اختلاف است: «از طایفهٔ اول که سِرّ را عینی مخصوص دانستند بعضی بر آنند که سِر فوق روح و قلب [کذا؛ و تحت قلب؟ ـ م] است. و بعضی بر آنک فوق قلب و تحت روح است [...] و بعضی سِر را تفسیری دیگر گفته‌اند که: سرْ معنیی لطیف است مکنون در صمیم روح، و عقل را تفسیر آن متعذّر، یا در سویدای دل، و زبان را تعبیر از آن متعسّر.» (مصباح‌الهدایة ۱۰۱ ـ ۱۰۲) مؤلف آنگاه می‌گوید: سِرّ همان قلب و روح است و لاغیر، و به بحث دربارهٔ اقوال و قضاوت دربارهٔ آنها می‌پردازد. (نک. ص ۱۰۱ ـ ۱۰۲.) خواجه عبدالله: «سِرّْ آن خلاصهٔ مرد است که با حق دارد، و نهان، که هرگز زبان از آن عبارت نتواند کرد، و مردان را از خود حکایت نتواند کرد. و آن سه است: یکی از آدمیان نهان، و دیگر از فرشتگان نهان، و سیم از خود نهان.» (صد میدان ۶۴)

آن‌که او عالم سر است... : این مصراع، هم می‌تواند اعلام حقیقتی تلقی شود و هم سوگند، یعنی: خدا گواه است...

ما نه مردان: قزوینی: ما نه رندان؛ که ضبط ایشان در حکم سالبه به انتفای موضوع است، چون اساساً رند ریاکار نمی‌شود، مگر این‌که آن را حمل بر اخسّ و ارذل معنای آن کنیم. به هر حال، ریا تنها زیبندهٔ زهدفروشان است.

۶. خواجه جای دیگر می‌گوید:... ور به حق گفت، جدل با سخن حق نکنیم، که این دو سخن نمونه‌هایی است از مصادیق اعتدال و صراط مستقیم در اخلاق و رفتار، که در جای خود درباره‌اش سخن گفته‌ام. (نک. ج ۱، ۸۱.)

۷. از نظر شکلی، به اصطلاح داد می‌زند که مراد بادهٔ انگوری است. مسعود فرزاد در این شرایطْ باده را انگوری یا به معنای ظاهری می‌داند: وقتی از رنگ، بو، طعم و بهای آن سخن برود، این‌که در فصل گل یا همراه مطرب و موسیقی یا پنهان، به‌ویژه از ترس محتسب، خورده شود. (گزارشی از نیمه راه ۱۰۸) (دربارهٔ بادهٔ عرفانی، نک. ح ۱۱/۱، شراب بی‌خمار (همان عرفانی) ح ۱۵۸/۸، و نکوهش بادهٔ انگوری ح ۴۴۴/۳.)
باز خطاب به زاهدان و متشرّعان است بدون ذکر نام. می‌گوید: چنان قشقره و شغبی به راه انداخته‌اید که گویی ما خون شما را می‌خوریم، در حالی که ما خون تاک را می‌نوشیم. سخنی رایج است که زاهدان (و وابستگان طایفهٔ مستوران) خون رز را حرام ولی خون خلق را حلال می‌شمارند یا به تعبیری می‌خورند، چنان‌که منسوب به خیام است (اگرچه پیداست از او نیست):

ای زاهد شهر، از تو پرکارتریم　　　با این همه مستی ز تو هشیارتریم
تو خون کسان خوری و ما خون رزان　　　انصاف بده: کدام خونخوارتریم؟

سعدی، هم دربارهٔ زاهدان:

جماعتی که نظر را حرام می‌گویند　　　نظر حرام بکردند و خون خلقْ حلال
(غ ۳۴۷)

ناصر بخارایی تصریح هم می‌کند به «فقیه مدرسه»:

فقیه مدرسه فتوی همی دهد در شهر　　　که: خون خلق مباح است و آب باده حرام
(دیوان ۳۲۵)

۸. چه شد؟: =چه شود؟ ماضی مطلق به جای مضارع التزامی؛ فعل «شد» به معنای «شود» از دیرباز بسیار به کار رفته است. «اکنون است که حال بر من تنگ شد.» (تاریخ سیستان ۵۸) فردوسی:

چنین گفت رستم به رهّام شیر　　　که: ترسم که رخشم شد از کار سیر
(شاهنامه ۴، ۲۵۱)

اگر بسته گر کشته، او را برت　　　بیاریم و آسوده شد لشکرت

(۹، ۱۹)

به همین سان «چه شد» به معنای مضارع جواز استعمال یافته و خود بر اثر تکرار به اصطلاحی زبانی بدل شده است:

سعدی، اگر نام و ننگ در سر او شد، چه شد؟

مرد ره عشق نیست کش غم ننگ است و نام

(غ ۳۶۰)

امیرحسن دهلوی:

گر دولت از ما شد، چه شد؟ با بخت باقی باش تو

گر مهره‌ای گم شد، چه شد؟ بر عرصه قایم باد شَه

(دیوان ۳۳۷)

استاد زریاب خویی نوشته‌اند: «از موارد کاربرد "شد" به جای "شود" که من جمع کرده‌ام و نیز کاربرد افعالی نظیر آن، چنین دریافته‌ام که تقریباً همهٔ این موارد در جمله‌های وابسته است.» (آئینهٔ جام ۲۳۵) مرادشان جملات تبعی است، مثل شرط و جزای شرط و غیره. اما به‌نظر این نگارنده آنچه گفته‌اند کلیت ندارد. به‌طور کلّی، استعمال ماضی به جای مضارع، سابقهٔ بسیار و دراز دارد، که فعل «شد» هم تحت شمول آن است. در نمونه‌های زیر در جملات اصلی است، و نه تبعی یا وابسته، البته آنها به معنای مضارع التزامی بود و اینها اخباری؛ انوری:

لاف نسبت زند حسود، و لیک　　　شیر بالش نشد چو شیر عرین

(دیوان ۱، ۳۹۴)

نظامی:

بحر به صد رود شد آرام‌گیر　　　جوی به یک سیل برآرد نفیر

(مخزن ۸۸)

* * *

این شعر هم از شادیانه‌های عید فطر است، چون غزلهای ۱۹، ۸۴ و غیره. عده‌ای آن را از حافظ نمی‌دانند؛ مثلاً محمدامین ریاحی (گلگشت در شعر و اندیشهٔ حافظ ۴۳۴) در حافظ به سعی سایه هم نیامده، و نیز در دفتر دگرسانیها از سلیم نیساری. ضمناً از غزلهای فاقد تخلص است. اما در هر حال نشانهایی از شیوه و طرز تکلم حافظ دارد.

۲۶

۱ چو بشنوی سخن اهل دل، مگو که خطاست
سخن‌شناس نئی، دلبرا، خطا اینجاست

۲ سرم به دنیِی و عقبِی فرونمی‌آید
تَبارَکَ اللّه ازین فتنه‌ها که در سر ماست

۳ در اندرون منِ خسته‌دل ندانم کیست
که من خموشم و او در فغان و در غوغاست

۴ دلم ز پرده برون شد، کجایی، ای مطرب؟
بنال، هان، که ازین پرده کار ما به‌نواست

۵ مرا به کار جهان هرگز التفات نبود
رخ تو در نظر من چنین خوشش آراست

۶ نخفته‌ام ز خیالی که می‌پزم، شبهاست
خمار صدشبه دارم، شرابخانه کجاست؟

۷ چنین که صومعه آلوده شد ز خون دلم
گَرَم به باده بشویید، حق به دست شماست

۸ ازان به دَیر مغانم عزیز می‌دارند
که آتشی که نمیرد، همیشه در دل ماست

۹ چه ساز بود که بنْواخت دوش آن مطرب
که رفت عمر و دِماغم هنوز پر ز هواست؟

۱۰ نِدای عشق تو دوشم در اندرون دادند
فضای سینه ز شوقم هنوز پر ز صَداست

۱. به‌نظر می‌رسد بیت مخاطب عام، به‌ویژه در میان آنان که منع عشق و انکار سخن اهل دل می‌کنند (زاهدان) داشته باشد، و نه مدّعی خصوصی یعنی یک فرد خاص که شعر در پاسخ او گفته شده باشد. اگر روی سخن با شخصی مشخص بود لابد حالت پاسخ‌گونه دست‌کم در برخی از ابیات بعدی هم تداوم می‌یافت، در حالی که چیزی از این معنی در دیگر ابیات دیده نمی‌شود. این را در قیاس با اشعاری می‌گویم که فردی

خاص در معرض خطاب یا جواب شاعر بوده است.

دلبرا: قزوینی: جان من، که بسیار مناسبتر می‌نماید. به راستی سخن‌شناس نبودن دلبر دیگر چه صیغه‌ای است؟ و کجا به کلام خواجه می‌ماند؟ چگونه می‌توان چنین نسبتی به دلبر او (که همواره در اوج فطانت و نکته‌سنجی است) داد؟ اگر هم بگوییم «دلبرا» خطاب عام است چیزی در حکم عذر بدتر از گناه است. نیساری هم «جان من» را اختیار کرده، اگرچه گفته که ۲۱ نسخه «دلبرا» دارند. بر خانلری از جهت ضوابط تصحیح نمی‌توان خرده گرفت، چون اقدم نسخ موجودْ همگی «دلبرا» دارند، اما غرابت از نظر معنی است.

۲. عده‌ای از معاصران ما، مطابق مذاق و مزاج زمانه، مانوورها بر روی این بیت کرده و آن را به توسنیِ طبع خواجه، انقلابی و عصیانگر بودنش در مقابل کون و مکان و... حمل کرده‌اند. وقتی هم که سخنانی را چون «چرخ برهم زنم ار غیر مرادم گردد» پشت‌بند آن می‌کنند دیگر نورِ علی نور و همه چیز برای چنان اِسنادهایی جورِ جور می‌شود، در حالی که این هم مضمونی است در چهارچوب ایدهٔ بسیار رایج عرفانی، یعنی همان سه‌ضلعی «دنیا، عقبی، مولی» (منتها این سومی به دلیل شهرت و کثرت استعمال حذف شده، اگرچه به شکلی زیرکانه به صورت «الله» درج گردیده است. آن «فتنه‌ها» هم نه به معنای شورش انقلابی بلکه در حقیقت مقول قول مخالفان عشق و عرفان یا از انگها و انگاره‌های زاهدان نسبت به زمرهٔ عاشقانِ «مستِ دل از دست داده» است. به بیان دیگر، «فتنه‌های درون سر»، اِسنادی است که متشرّعان به این طایفه می‌داده‌اند، درست مثل «بوی قورمه‌سبزیِ کلّه» که امروزه به مخالفان سیاسی این یا آن نظام حکومتی می‌دهند. خلاصه، بیت هیچ ربطی به عصیان و انقلاب و این دست چیزها ندارد. اگر کمترین تردیدی دارید به شواهد و نیز به تحلیلی که در پایان شرح ارائه خواهم کرد بنگرید. به راستی آیا عشق و اخلاص و سرسپاری، از این‌که در این شعر آمده بیشتر امکان دارد؟ این بیت درست در شمار مضامینی است دربارهٔ گدایان میکده «که ناز بر فلک و حکم بر ستاره» می‌کنند یا رندان قلندری «که ستانند و دهند افسر شاهنشاهی»، و یا:

به خرمن دو جهان سر فرونمی‌آرند — دِماغ و کبر گدایان و خوشه‌چینان بین

چشمگیرترین نکتهٔ بیت هم طنز نیرومند در «فتنه‌ها» از زبان اهل زهد است. باری، گروه یاد شده در باب بیت حماسه‌سراییها کرده‌اند؛ اگرچه از دیدگاهی دیگر، همین اهل‌الله یا اهل مولیٰ بودن و دنیا و عقبی را رها کردن، خود کم حماسه‌ای نیست،

حال هر قدر که در باب خواجه صدق کند.

و اما حدیثی هست مربوط به موضوع، و بس مشهور: الدّنییٰ حرامٌ علیٰ اهلِ الآخرةِ و الآخرةُ حرامٌ علیٰ اهلِ الدّنییٰ و هما حرامانِ علیٰ اهل الله. (در معجم ونسینگ با مآخذ آمده، عزالدین محمود هم آن را صحیح دانسته است. مصباح‌الهدایة ۱۱۶) عزیز نسفی: «بعضی دنیا می‌خواهند و بعضی عقبا می‌خواهند و بعضی مولا می‌خواهند. آدمیان همین سه طایفه بیش نیستند. این طایفه که مولا می‌خواهند عالی‌همت‌اند، و ایشان‌اند که بهترین آدمیان‌اند، و این طایفه‌اند که سالکان‌اند [...] و آن دو دیگران بر مثال خار و خاشاک‌اند و به طفیل وی آب می‌خورند و پرورش می‌یابند.» (الانسان‌الکامل ۹۱) می‌بینیم که عزیزْ اهل آخرت (زاهدان) را هم در شمار خس و خاشاک و طفیلیان اهل‌الله می‌خواند. محمد غزالی: «عارف آن بود که آخرت از پیش وی برخیزد، همچنان‌که دنیا؛ که بهشت نیز نصیب شهوت چشم و شکم و فرْج است، بلکه بدین همه به چشم حقارت نگرد.» (کیمیا ۲، ۴۳۶) «ابوسلیمان دارانی می‌گوید که: خدای تعالی را بندگان‌اند که بیم دوزخ و امید بهشتْ ایشان را از خدای تعالی مشغول نگرداند، دنیا چون ایشان را مشغول بکند؟» (همان ۵۹۲) امیر مؤمنان، علی (ع) گویی حدیث اهل‌الله را تفسیر می‌فرماید: و ما عَبَدتُکَ خَوفاً مِنْ نارِکَ و لا طَمَعاً فی جَنَّتِکَ بَل وَجَدتُکَ اهلاً لِلعبادةِ فَعَبَدتُکَ (تو را نه از بیم دوزخت و نه به بویهٔ بهشتت پرستش کردم بلکه تو را زیبندهٔ پرستش یافتم، پس پرستیدم.) شمس تبریز نیز گفت: «هر که به دنیا نگرد چاکر دنیا گردد، و هر که به عقبی نگرد چاکر عقبی گردد، و هر که به مولیٰ نگرد دنیا و عقبی چاکر او گردد.» (مقالات ۱۹۳)

ترک و طرد دنیا و عقبی در طلب دوست از مضامین بسیار رایج در متون عرفان و ادب است. «این طایفه [درویشان] نه به دنیا فرود آیند و نه به عقبی بازنگرند.» (اسرارالتوحید ۲۰۶) سعدی چند بار چنین مضمونی دارد، از جمله:

گر مرا هیچ نباشد، نه به دنیا نه به عقبی   چون تو دارم، همه دارم، دگرم هیچ نباید
(غ ۲۷۷)

سعدی از دنیا و عقبی روی در دیوار کرد   تا تو در دیوار فکرش نقش خود بگذاشتی
(غ ۵۲۸)

سیف فرغانی:

حدیث دنیی و عقبی مپرس از عشاق   که هست و نیست ندانند نیست‌هستی چند
(دیوان ۲، ۱۶۱)

سلمان:

درین هوس که تویی، باید اول، ای سلمان   هوای دنـیی و عـقبی ز سـر بـه‌در کـردن

(دیوان ۲۵۳)

۳. من خموش، او در فغان: از سویی بیانگر ندایی است کـه از ژرفـنای ضـمیر و نهانجای وجود آدمی بدون ارادهٔ او برمی‌خیزد، و از سوی دیگر از آنجا که نفی فـعل (فغان و غوغا کردن) از خود می‌کند ناظر به نفی فعل یا به قول متصوّفه «فنای فعل» یا «فنای اَفعالی» است، همچنان‌که مولانا می‌گوید:

ما چو چنگیم و تو زخمه می‌زنی   زاری از ما نی، تو زاری مـی‌کنی

(مثنوی، ۱، ۵۹۸؛ نک. فروزانفر، شرح مثنوی ۱، ۵ـ۶.)

جنید بغدادی در پاسخ به این‌که «عارف کیست» می‌گوید: مَنْ نَطَقَ عَن سرِّکَ وَ انتَ ساکتٌ. (سُلَمی، طبقات‌الصوفیه ۱۵۷) (آن که در اندرون تو سخن گوید و تو خموشی.) مولانا در شعر پارسی بیش از هر کسی از این مضمون بهره گرفته و آن را به شکلهای مختلف بازگو کرده است. می‌گوید وجود یار در درون وجود او پنهان است:

از لطف تو چون جان شدم، وز خویشتن پنهان شدم

ای هستِ تـو پـنهان شـده در هسـتی پـنهان مـن

(کلیات ۴، ۹۴)

من خمش کردم، توَم نگذاشتی   همچو چنگم سخرهٔ افغان تـو

(۵، ۶۸)

نیز می‌گوید کسی از درون جان او تلقین شعر به وی می‌کند:

ای که میان جـان مـن تـلقین شـعرم مـی‌کنی

گر تن زنم خامش کنم، ترسم که فرمان بشکنم

(۳، ۱۷۰)

این بیت هم از عُمّان سامانی، شاعر عصر قاجار، ظاهراً مقتبس از حافظ است:

کیست این پنهان مرا در جان و تن   کز زبان من همی گوید سـخن؟

از آنجا که بیت حافظ گاهی در کتب روانشناسی به عنوان سرلوحه‌ای به‌ویژه برای مبحث ضمیر ناخودآگاه قرار می‌گیرد، بد نیست یادآور شود که، هرچند زمـینهٔ ایـن بیت و همانندهای آن بی‌پیوندی با مبحث مذکور نـیست، امـا حـقیقت آن است کـه قدمای ما در چهارچوب علم‌النفسِ سـنتی خـود درکـی مـبهم از وجـود چـیزی در لایه‌های پنهان ضمیر انسان داشتند و هرگز نباید استشهاد یا تـبرّکـی را کـه بـه کـلام

خواجه، البته به دلیل بیان بی‌اندازه دل‌انگیز و گویای آن، می‌شود نشانهٔ اینهمانی آن با بحث علمی و کاملاً تجربی و قانونمند زیگموند فروید در باب ضمیر ناخودآگاه انگاشت.

۴. بحث بازتابهای موسیقی در شعر و مضامین بی‌شمار برگرفته از فنون و مصطلحات آن، و حتی بهره‌گیری شخص حافظ از آن، نه در گنجایی این مختصر است، اگرچه پژوهشهایی تاکنون در این ابواب در ابعاد و با کیفیتهای مختلف ارائه شده است. تنها به‌طور کلّی می‌توان اشاره کرد که: هم اکثریت متصوفه، به‌ویژه از نظر سماع و قوّالی، جانبدار موسیقی بوده‌اند، کما این‌که تأثیر عظیم این فرقه در ماندگاری و نگهداشت فن موسیقی در شرایطی که خطراتی آن را تهدید می‌کرده انکارناپذیر است، و هم خود شعرا اعم از متصوف و غیر آن، به دلیل پیوند همیشگی و ناگسستنی شعر و موسیقی، الفتی دیرین بل سرشتی و وجودی با موسیقی داشته‌اند؛ خواجه نیز البته از این قاعده بیرون نیست بلکه همراه با سعدی و مولانا خود از مظاهر کمال موسیقی شعر است (همچنان‌که در جلد ۱ در بحثهایی موجز دربارهٔ وزن و قافیه از ویژگیهای کلی شعر او از این لحاظ سخن رفته است.) گذشته از این، خواجه یکی از کسانی است که بهرهٔ فراوان از معالم و مصطلحات فن موسیقی در مضامین خود برده‌اند. در اینجا تنها می‌توان به چند نمونه از سخن بزرگان عرفان و شعر در بیان ضرورت موسیقی و علاقهٔ ایشان به آن بسنده کرد.

بهاءِ ولد: «موسیقی و ترانه را الله برون آورده است از آنک او بنا بر طبع آدمی است و موزونی، طبع و مناسبت وی است، و طبع آدمی را جز الله هست نکرده است و هیچ حکیمکی طبع آدمی هست نکرده است.» (معارف ۱۱۶ ـ ۱۱۷) پسر هم نشان از پدر دارد، چه در غزلی با یادکرد تمامی پرده‌های موسیقی قدیم، در پایان می‌گوید:

این علم موسِقی برِ من چون شهادت است — چون مؤمنم، شهادت و ایمانم آرزوست

(نک. کلیات ۱، ۲۶۵ ـ ۲۶۶ غ ۴۵۷.)

از روزگار فلاسفهٔ کهن، اعتقاد به نوعی موسیقی کلّی و کیهانی برقرار بود. فیثاغورث (Pythagoras) و پیروان او چنین فرض می‌کردند که فاصله‌های کُرات از یکدیگر به نسبت فاصله‌های اعدادی است که نغمات آوازها را می‌سازد و گردش آنها نیز نغمه‌ای ساز می‌کند که روح عالَم است و آن را گوش مردم به واسطهٔ عادت یا عدم استعداد درک نمی‌کند. (سیر حکمت در اروپا ۱، ۲۴) این عقیده در میان عرفا نیز رسوخ یافت؛ عطار در اشاره به آن:

گردد از جان، مرد موسیقی‌شناس　　　لحن موسیقی خلقت را سپاس
(منطق‌الطیر ۳۵)

شأن موسیقی و نغمهٔ خوش از دیرباز در میان شعرای ما چنان بود که آنان می‌گفتند حتی جانورانْ علاقه‌مند به موسیقی‌اند و آن را درمی‌یابند؛ پس آن کسانی را که موسیقی در نزدشان ناروا و حرام شمرده می‌شد فرود جانوران می‌نهادند و آنان را حیوانات کج‌طبع می‌خواندند؛ منوچهری دربارهٔ موسیقی و می به‌طور یکجا می‌گوید:

اسبی که صفیرش نزنی، مِی نخورد آب　　　نی مرد کم از اسب و نه مَی کمتر از آب است
(دیوان ۷)

مولانا:

از لحن عرابی چو شتر بادیه کوبد　　　زین لحن چه بیگانه‌ای، ای کم ز ستوران؟
(کلیات ۴، ۱۶۳)

سعدی، در سخنی نظیر مولانا:

اُشتر به شعر عرب، در حالت است و طرب　　　گر ذوق نیست ترا، کژطبع جانوری
(غ ۵۴۸)

باری، در علاقهٔ حافظ چون همگنان به موسیقی و حس نیرومند موسیقیایی او تردیدی نیست، اما ظاهراً این برای عده‌ای از دوستداران او کافی نبوده چون کوشیده‌اند تا با استناد به بیتی از او رودنوازی را هم بر کمالات او بیفزایند. بارها گفته‌ام که مبالغات در مورد خواجه حدّ و حصر ندارد. (در این مورد، نک. ح ۲۵۱/۳.)

امّا بنگریم که حافظ چگونه پیوندی لطیف میان سه عنصر مهم جمال‌دوستی، یعنی رخ زیبا و باده و موسیقی، برقرار می‌کند:

چو لطف باده کند جلوه در رخ ساقی　　　ز عاشقان به سرود و ترانه یاد آرید

که پیداست آنگاه که جمال ساقی (زیبایی وجه حق یا ساقی کل در تعبیر عارفانه) با سرخی آتشگون شراب درهم می‌آمیزد، ضلع سوم و کامل‌کنندهٔ آنها موسیقی خواهد بود، و این هرسه لازم و ملزوم همدیگر انگاشته می‌شوند.

پرده: در موسیقی چند معنی دارد: الف. یک نُت از مجموع هفت نت: دو، ر، می، فا، سل، لا، سی، یعنی فاصله صوتی میان یک انگشت تا انگشت دیگر بر روی دستهٔ سازهای سیمی یا زهی همچون تار، سه‌تار، گیتار و ویولن، یا یک خرک با خرک دیگر در سنتور، قانون، رباب و غیره، یا یک سوراخ تا سوراخ دیگر در سازهای بادی چون نی، فلوت و غیره، و یا یک شستی با شستی دیگر در سازهایی نظیر اُرگ و پیانو؛ فاصلهٔ

میان یک نت تا نت مشابه را هم یک اوکتاو (به معنای هشت) در موسیقی امروز یا یک «دَور» در اصطلاح قدیم می‌نامند. ب. تقسیماتی روی دستهٔ برخی سازهای زهی، مثل تار، سه‌تار، طنبور و گیتار، که مشخص‌کنندهٔ مکان قرار گرفتن هر انگشت است و در سازهای ایرانی به کمک زه‌بندی و در سازهایی چون گیتار با درجه‌بندی‌های فابریک صورت می‌گیرد، امّا بعضی از سازهای زهی چون ویولن، ویولن سل و کمانچه فاقد آن‌اند. ج. مقام (که امروز به آن «دستگاه» یا «آواز» می‌گویند.) مقامها یا پرده‌ها مطابق تقسیمات قدیم دوازده است: راست، حسینی، عراق، سپاهان (= اصفهان امروز)، زنگوله، عشاق، نوا، حجاز، بوسُلَیک (که امروز غالباً به غلط «بوسَلِیک» گفته می‌شود)، رهاوی، بزرگ، و کوچک. (عبدالمؤمن بن صفی‌الدین، بهجت‌الروح ۴۳؛ نیز حافظ عبدالقادر مراغی، مقاصدالالحان ۴۸) دو نام آخر مخفف زیر بزرگ یا: زیر بزرگان (=زیرافکند) و زیر کوچک است. حافظ عبدالقادر: «پرده نزد ارباب عمل دوازده مقام است، که عرب آنها را شُدود خواند و عجم پرده و مقام، و ادوار مشهوره نیز خوانند.» (همان ۵۹) «غیر از دوازده مقام، که به اسم مخصوص‌اند، هیچ دایرهٔ دیگر را پرده نگویند.» (۶۰) پرده‌های مذکور را اصل نغمات محسوب و پس از پرده، تقسیم به «شعبه» می‌کردند، که بیست‌و چهار است: دوگاه، سه‌گاه، چهارگاه، پنجگاه، عشیرا، نوروز عرب، ماهور، نوروز خارا، بیاتی، حصار، نهفت، عزاک، اوج، نیرز [«نیریز» کنونی؟ ـ م]، مبرقع، رَکَب، صبا، همایون، زاولی، اصفهانک، روی عراق، خوزی، نهاوند، محیّر. (همان ۶۴؛ توضیح آنها ۷۰ ـ ۷۶) همچنین قدما هر پرده را به یکی از ستارگان منتسب می‌کردند. (برای مشاهدهٔ دایرهٔ دوازده‌خانه‌ای، که نشان‌دهندهٔ رابطهٔ هر مقام با ستارهٔ مربوطه است، نک. بهجت‌الروح ۳۴؛ نیز در باب چگونگی شروع و ختم پرده‌ها و آوازها، نک. ۵۴ ـ ۵۶.) گفتنی است پرده‌های دوازده گانهٔ یاد شده، امروز به هفت دستگاه و شش آواز یا مایه تقسیم می‌شود. مراد از «آواز» مقامی است فرعی که از هریک از دستگاههای اصلی منشعب می‌گردد. دستگاهها: شور، ماهور، نوا، همایون، سه گاه، چهارگاه، راست پنجگاه؛ و آوازها: دشتی، ابوعطاء، اصفهان، بیات ترک (یا: بیات زند)، افشاری و شوشتری.

از پرده برون شدن: همان است که امروز «خارج زدن» می‌گویند، یعنی این‌که کسی نُتی را به اشتباه به جای نت دیگری بزند یا بخواند و یا فواصل میان نتها را، که مطابق دستگاه یا تِم مورد نظر کاملاً مشخص است، رعایت نکند، مثلاً دِیز و بِمُل را برعکس بزند، یا از دستگاهی اشتباهاً به یک دستگاه بی‌تناسب با آن برود. اینها همگی می‌تواند

مشمول بیرون شدن از پرده باشد. اما در لخت دوم، واژهٔ «پرده» در عین حال که حامل همان معانی است معنای ایهامیِ دیگری را نیز افزون دارد و آن معنایی است که این نگارنده در فرهنگهای قدیم و جدید ندیده و حال آنکه در متون به کار رفته و آن «پرده» به معنای قماش (از قماشِ)، جنس، سنخ، نمط، رهگذر، مقوله و نظایر اینهاست؛ فردوسی:

ز دیبای چینی و از پرنیان — درفشی ز هر پرده‌ای در میان

(شاهنامه ۴، ۱۶۵)

قضارا خود حافظ هم این معنی را به کار برده است. (نک. ح ۲۸۱/۶.) بر این مبنا، معنای بیت چنین می‌شود که در لخت نخست می‌گوید: دل من خارج می‌زند یعنی بیقرار و بیرون از هنجار است یا رو به راه نیست؛ اگرچه از پرده بیرون شدن را به معنای آشکار و برملا شدن راز نیز می‌توان گرفت. آنگاه به مطرب می‌گوید: اگر تو نغمهٔ محزون موزون سر کنی اوضاع ما از این دست و به این نمط بسامان و بهنجار خواهد شد. «از پرده برون شدن یا: بیرون زدن» به معنی خارج زدن در اشعار زیاد می‌آید؛ خاقانی:

باز از نوای دلبری سازی دگرگون می‌زنی — دیر است تا در پرده‌ای، از پرده بیرون می‌زنی

(دیوان ۶۹۱)

مولانا:

یک پرده برانداخته آن شاهد اعظم — از پرده برون رفته همه اهل زمانه

(کلیات ۵، ۱۳۱)

سیف فرغانی:

گویندگان وقت ازین پرده خارج‌اند — آهنگ ارغنون سخن تیز برمدار

(دیوان ۱، ۷۷)

خواجو (نزدیکتر به بیت حافظ):

ای پرده‌سرایان که درین پرده‌سرایید — از پرده برون شد دلم، آخر بسرایید

(دیوان ۶۷۷)

«از ره رفتن» هم همان است؛ ناصر بخارایی:

اگر به قول مخالف دلم ز ره می‌رفت — به راه راست درآمد چو صوت او بشنید

(دیوان ۲۹۵)

خود خواجه نیز:

اگر از پرده برون شد دل ما، عیب مکن　　شکر ایزد که نه در پردهٔ پندار بماند

به‌نوا: نوا: در پهلوی نیواک nivāk، اصلاً یعنی وسایل زندگی و آنچه زندگی را درخور است، چنان‌که امروز «به نوا رسیدن» یعنی در زندگی گشایش یافتن، و «بی‌نوا» یعنی کسی که تنگدست است و در زندگی او گشایشی نیست، اما جمعیت و سامان و سرانجام و توانگری، معانی نزدیک یا معانی مجازیِ همان گشادگی و فراخی در زندگی است، چنان‌که این کلمه را با «برگ» که اصلاً به معنی استطاعت مادی و توانایی مادی است مترادف می‌آورند و «برگ و نوا» می‌گویند. (معین، حاشیهٔ برهان) معانیی چون رونق، روبه‌راهی، ساز و وسیله، زاد و برگ و غیره از همین شمار است؛ فردوسی:

کنون چون جهان گرم و روشن هوا　　بگیرد همی رزم لشکر نوا

(شاهنامه ۵، ۱۰۷)

نیز به معنای نغمه و آوای موسیقی، پرده (پیشگفته)، یکی از مقامها یا پرده‌های قدیم، که امروز یکی از هفت دستگاه اصلی موسیقی ایرانی است. به‌نوا بودن: سر و سامان داشتن، بسامان بودن (معین) معروفی:

آن رفتن و آمدن کجا شد؟　　کاری به‌نوا یکی نوا شد

(ژیلبر لازار، اشعار پراکنده ۲، ۱۳۷)

«چندان آلت و تجمّل آوردندش اعیان امیر مسعود که سخت به‌نوا شد.» (تاریخ بیهقی ۲۷) «مشعله‌دار را بر رواق ازرق [...] بنشاند تا ز نور او کار عالم به‌نوا شود.» (راحة‌الصدور ۴) مولانا:

گریه به باده خنده کن، مرده به باده زنده کن

چونک چنین کنی، بتا، بس به‌نواست کار من

(کلیات ۴، ۱۲۷)

«به نوا» به معنای یاد شده در موسیقی نیز صفتی است به معنای بهنجار، بسامان و بقاعده در مورد نغمه و پرده، که در مقابل خارج یا برون از پرده است، و این یکی از معانی ایهامی «به نوا» در بیت حافظ است.

۵. جهان بدون لحاظ کردن حق، توده‌ای کثیف (به هردو معنای متکاثف یا متراکم و آلوده) است، اما با حق، مجموعه‌ای واحد و منسجم از نور و زیبایی. لخت نخست به حالت نخست بازمی‌گردد و لخت دوم به حالت دوم. افلوطین می‌گوید: خیر و شرّ

به عالم محسوسات تعلق می‌گیرد، زیرا رأس و قاعدهٔ هستی، که خداوند و مادّه است، خیر مطلق و شرّ مطلق‌اند، یعنی عین خیر و عین شر، و لذا هیچ‌یک جنبهٔ اخلاقی ندارد، زیرا فقط چیزی می‌تواند اخلاقی باشد که تغییر و تحول یعنی اصلاح یا افساد پذیرد، و خدا و ماده چنین نیستند. پس موجودات عالم محسوس هستند که اخلاقی‌اند، یعنی خیر و شر. لذا خیر و شر فقط از لحاظ ربط و پیوندی است که هریک از این موجودات با خدا و ماده دارند؛ اگر با خدا پیوند یابند خیر و فضیلت‌اند، و اگر با ماده نسبت پیدا کنند، شرّ و رذیلت. (نصرالله پورجوادی، درآمدی به فلسفهٔ افلوطین ۵۰) محتوای بیت همچون سخن مشهور سعدی است: به جهان خرّم از آنم که جهان خرّم از اوست... (غ ۱۰، بخش مواعظ) و یا ابیاتی از خود خواجه چون:

روی خوبت آیتی از لطف بر ما کشف کرد   زان سبب جز لطف و خوبی نیست در تفسیر ما

۶. خیال پختن: هوس خام داشتن، آرزوی محال یا دشواریاب در دل پروردن، همچون:

خیال حوصلهٔ بحر می‌پزم، هیهات   چه‌هاست در سر این قطرهٔ محال‌اندیش

خمار: هم به معنای حالت طلب شراب و کسالت و ناراحتی ناشی از فقدان یا ننوشیدن شراب است، و هم کسالت و کوفتگی و صداع پس از مستی، در حالی که فرهنگهای تازی و پارسی معمولاً یا غالباً معنای دوم را لحاظ کرده‌اند، بنگریم: «خُمار: آنچه همراه و پیامد مستی شراب است، و نیز گفته‌اند آنچه از درد و دردسر و ناراحتی آن عارض کسی شود. (لسان‌العرب) آنچه بعد زایل شدن نشئهٔ شراب، اعضاشکنی و دردسر می‌باشد، و در منتخب نوشته که خمار بقیهٔ مستی است که در سر ماند. (غیاث) ملالت و دردسری که پس از رنج [کذا؛ ظ. رفع] نشأهٔ شراب ایجاد شود. (معین) این‌که از صائب به صورت مَثَل سایر درآمده:... شب شراب نیرزد به بامداد خمار، ناظر به همین معنی است. البته خُمار در مورد چشم مخمور به معنای خود مستی و می‌آلودگی است (همچنان‌که حافظ آن را با صفت «خمارین» به کار برده: راه دل عشّاق زد آن چشم خمارین...) لیکن این‌که «خمار» را در خصوص آدم مست به کار برند من تاکنون ندیده‌ام. و اما در عرف زبان پارسی همهٔ این تعاریف ناقص است، و دهخدا هم در ذیل این واژه تعریفی که بیانگر محروم ماندن از باده و طلب آن باشد ندارد و تنها بعضی از شواهد آن گویای این معنی است. واژهٔ «خمار» نه تنها به معنای ناراحتیهای ناشی از نرسیدن و ننوشیدن شراب در مورد میخوارهٔ معتاد (یا عدم استعمال مواد مخدّر در معتادان) نیز هست بلکه حتی بالاترین میزان یا بسامد

استعمال آن در همین معنی است، همچنان‌که امروزه در مورد مواد مخدّر، خمار تنها و تنها به همین معنی می‌آید و لاغیر. قضا را در دیوان حافظ از ۱۳ مورد استعمال «خمار»، مطابق فرهنگ بسامدی مِنِگینی (که البته یک مورد آن در ترکیب «بی‌خمار» است) فقط دو مورد آن به معنای مذکور در فرهنگهای یاد شده، یعنی ناراحتیهای پس از مستی است، و بقیه تماماً به معنای طلب می یا بی‌باده ماندن است، و آن دو مورد، یکی «شرابی بی‌خمار» (۱۵۸/۸) است و دیگر:

چو مهمان خراباتی، به عزّت باش با رندان   که دردسر کشی، جانا، گرت مستی خمار آرد

این بیت هم تنها یک نمونه از آن ۱۲ مورد مذکور است، که به خوبی گویای همین معنی است:

درین خمار، کسم جرعه‌ای نمی‌بخشد   ببین که اهل دلی در جهان نمی‌بینم

و اما معنی کسالتِ ناشی از نوشیدن شراب است که درباره‌اش بیهقی می‌گوید: اگر در غمناکی مست شوند «خماری مُنکر آرد.» (بیهقی ۵) یعنی بد و شدید.

خمار، در عرف شعر عارفانه، معنای مجازی خاصی یافته و آن بی‌بهره ماندن از عشق و برکات، مواهب، فیضها و فیضانهای آن و یا محروم ماندن از جذبات و وجدهای عارفانه یا تجلیات محبوب ازلی و آسمانی است، و پیداست این مفهوم هم خود ناشی از معنای لفظیِ محروم ماندن از شراب است، چنان‌که بیت مولانا گویای آن است:

خمار بی حد من بحرهای مَی خواهد   که نیست مست ترا رطلها و جَرّه کفاف

(کلیات ۳، ۱۳۱؛ جَرّه: خُمچه و سبو ـ برهان)

که می‌پزم شبهاست: قزوینی: که می‌پزد دل من، که ضبط خانلری از حیث قدمت نسخ درست است، ولی آنِ قزوینی با روح شعر سازگارتر می‌نماید. (نک. تحلیل ساختار در آخر.)

۷. طنزی است ظریف و گزنده، خطاب به زاهدان، به شرحی که خواهد آمد.

تن مرده به باده شستن: منوچهری:

آزاده رفیقان منا، من چو بمیرم   از سرخ‌ترین باده بشویید تن من

(دیوان ۶۹)

منوچهری شاعری بود باده‌خوار و اهل استیفای لذات دنیوی؛ بنا بر این مقصود او شستن بدن با شراب به معنای حقیقی کلمه است، اما شعرای بعدی با اخذ همین قالبِ مضمونی، آن را به مفهومی جدید و پارادوکسی به کار بردند در حول و حدود سرشته شدن وجود شاعر با عشق و مستی روحانی و ختم به خیر شدن حیات او بدین معنی،

و بدین‌سان آن را وارد فضایی فلسفی و عرفانی کردند؛ اوحدی:

ما را به می بشوی، چنان کز صفای ما   غیرت بود مشایخ طاعت‌فروش را
(دیوان ۷۷)

بدین‌سان پارادوکسی پدید می‌آید از شستن پیکر مرده با یکی از نجاسات برای پاک یا نمازی کردن آن، همچون خرقهٔ سالوس و سجاده به باده و یا غبار زرق، عُجب، غرور و طاعت‌فروشی را به فیض قدح پاک کردن. خواجو شاید بیش از هر شاعری از مضمون شستن تن به باده بهره گرفته است، مانند:

مرا چو مست بمیرم به هیچ آب مشوی   مگر به جرعهٔ دُردی‌کشان باده‌پرست
(دیوان ۲۱۲)

تا ترا در پیش بت‌رویان درست آید نماز   جامهٔ جان را نمازی کن به آب چشم جام
(همان ۴۶۵)

طهارت به خون هم در همین شمار و از تعابیر رایج ملامی است؛ هم او:

کنند گوشه‌نشینان کنج خلوت چشمم   هزارمیخیِ مژگان به خون دیده نمازی
(همان ۳۳۰)

خواجو در این تعبیر پارادوکسی، خون و شراب یعنی دو نجس را به هم می‌آمیزد:

تا خرقه به خون دل ساغر بنشویید   رندان خرابات مغان را بنشایید
(۶۷۷)

گر کنم جامه به خونابه نمازی، چه عجب؟   که ز جان دست به خون دل ساغر شستم
(۷۲۲)

نیز بیتی در شستن به باده و خون، همراه با ترک دنیا و عقبی (ب ۲):

اگر من دلق ازرق را به می شستم، عجب نبوَد
که دست از دنیی و عقبی به خوناب قدح شستم
(۷۳۲)

حق به دست شماست: معنای معمولی: حق با شماست، حق دارید؛ شیخ اشراق: «حال خویش بازگفتم؛ پیر گفت: حق به دست شیخ است.» («فی حالة الطفولیة»، مجموعهٔ آثار فارسی ۲۵۴) یحیی باخرزی: «شرط مرید آن است که سخن شیخ را رد نکند و جواب نگوید، اگرچند حق به دست مرید باشد.» (فصوص‌الآداب ۸۵) اما دو معنای دیگر را هم به صورت ایهام در بر دارد: یکی این‌که حضرت حق در جانب و طرف شماست، و دیگر معنایی ظریفتر: باده حق است، بدین‌گونه که باده‌ای که در

هنگام نوشیدن یا شستن چیزی در دست شماست حق است؛ اوحدی، با همین ایهام، البته در شق اول:

ای مدّعی، دلت گر ازین باده مست نیست
در عیب ما مرو، که تو را حق به دست نیست
(دیوان ۱۲۱)

و در بیت حافظ شق دوم صادق است، یعنی ظرف باده‌ای که به هنگام شستن پیکر من به دست دارید.

باری، بیت می‌گوید: حال که من (به ادعای شما) صومعه‌تان را با خون (خون دل) آلوده کرده‌ام، شما هم می‌توانید مقابله به مثل کنید بدین‌سان که مرا خارج از اسلام بینگارید و همچون نصاری به شراب غسل دهید، شرابی که البته حق است. رابطه‌ای، اگرچه دور، نیز میان شراب و حق هست و آن این که هردو تلخ‌اند (الحقُّ مُرّ)، خواه لحاظ شده باشد و خواه نه. اما، گذشته از پارادوکس در شستن با باده، «خون دل» هم پارادوکسی است، زیرا به اعتبار «خون» آلوده است لیکن این خون، خون دل عاشق است و خود پاکترین چیز ممکن. توجه داریم که پارادوکس هم تنها در یکی از طرفین آن تحقق می‌یابد، ضمن این‌که «خون دل»، خونین بودن دل شاعر را از صومعه و زاهدان صومعه‌دار نیز تداعی می‌کند.

۸. آتشی که نمیرد: اشاره است به سنت زردشتیان، که برای همواره روشن نگاه داشتن آتشکده‌ها اهتمام بسیار داشتند و از جمله پرستندگان (= خادمان) آتش را به صورت پاسهای منظم و پیاپی برمی‌گماردند. (برای آگاهی از چگونگی آتشکده‌ها و سازمان و آیین آتشبانی، نک. محمد معین، مزدیسنا و ادب پارسی ۱، ۲۹۷ـ۳۰۷.)

قاسم غنی لخت دوم را از مقولهٔ اختلاف قرائات (به قول امروزیان: ایهام ساختاری) می‌داند و در توجیه آن مثال می‌زند: آقا همیشه در منزل نیست، یعنی گاهی هست. آتشی که همیشه نمیرد افاده می‌کند که گاهی می‌میرد. (یادداشتها ۲۴۳) آن مرحوم قدری تکلف ورزیده است، چون این لخت یک خوانش درست بیش ندارد و آن این است: که آتشی که نمیرد، همیشه در دل ماست. آتشی که گاهی می‌میرد به مزاح بیشتر می‌ماند، یا به گفتهٔ خواجه، آتشی است که «بر شعلهٔ او خندد شمع».

۹. شاعر به دنبال ابیات قبلی، از پیامی نامحسوس و دورادور که دریافت کرده و از منشاءِ این پیام، که دل و جان او را مالامال از وجد کرده است، جویا می‌شود. پژواک پیام در صحن سینهٔ او پایدار بوده است. بیت بعدی (آخری) هم پیگیری همین

موضوع و از نظر معنایی، نزدیک به آن است.

ضبط قزوینی: که در پرده می‌زد آن مطرب، که در این مورد هم از جهت خود شعر برتری با قزوینی است. خانلری با حذف «در پرده» و قرار دادن ضبط تقریباً خنثای «دوش» بیت را از عنصری شکلی محروم کرده که قطع نظر از ظرافت، از نظر ساختار کل شعر هم آن را دوچار کمبود ساخته است. در پرده: ایهامی است: الف. پوشیده، مخفی و مرموز؛ ب. «پرده» به هرسه معنای پیشگفته در موسیقی؛ ج. در پردهٔ دل شاعر؛ د. بقاعده و بهنجار در مورد نغمه (در مقابل «از پرده برون شدن» یعنی خارج زدن؛ در تحلیل ساختار خواهم کوشید دلیل برتری ضبط اخیر را بیان کنم.)

۱۰. ندا ـ صدا: حاج ملا هادی سبزواری در بیان فرق این‌دو: «و امّا کیفیت سماع صدا آن است که هوای متموّج حاملِ صوت هرگاه مصادم باشد جَبَلی یا جِداری را پس برگردد آن هوای متموّج بَه عقب، با آن‌که محفوظ بماند در آن هیئت اولْ حادث شود صدا، چون کُره که انداخته شود بر دیواری و رجوع قهقری کند، و اگر مکرر شود رجوع، از دو طرف طنین حاصل شود، چنان‌که در طشتی که قرع کنی [= بزنی ـ م] طَرَفی از آن را به چیزی، و بعضی گفته‌اند که از برای هر صوتی صدایی است، و در بیوتْ شنیده نمی‌شود به سبب قرب مسافت. پس گویا در یک زمان واقع می‌شوند. این است که صوت مغنی در بیوتْ اقویٰ است از صوت او در صحرا. و چون صدا عکس نداست و حکایتی از آن چون عکس در دیدنیها، که نموداری است از عاکس، پس در شنیدنیها نیز تشبیه می‌شود در مقام توحید در کلام عرفا مَهیّات امکانیهٔ اعتباریه به آن [= به صدا ـ م] و وجود اصیل از جهت وجه‌اللهی به ندا، چنان‌که جامی [...] گوید، بیت:

از ندای تو درافتاد صدایی به حرم　　　خاست صد نعرهٔ لبّیک ز اهل عرفات»
(اسرارالحِکم ۱۹۳)

فرق «ندا» و «صدا» (پژواک صوت) از این بیت مشهور مولانا برمی‌آید:

این جهان کوه است و فعل ما ندا　　　سوی ما آید نداها را صدا
(مثنوی ۱، ۱۵)

ندای اندرون در شعر خواجه بی‌شباهت به مغنیانی نیست که خواجو می‌گوید در درون ضمیر اویند:

هر شب مغنّیان ضمیرم ز سوز عشق　　　بر قول بلبلان سحر گوش کرده‌اند
(دیوان ۲۴۵)

فضای سینه ز شوقم: قزوینی: فضای سینهٔ حافظ؛ مطابق خانلری غزل بی تخلص است. نمی‌دانم اختیار وجهی که غزل را بی‌موجبی از تخلص محروم می‌کند از چه روست؟ آیا شوق شاعر از خود بیت برنمی‌آید و باید به آن تصریح شود؟ گذشته از نسخهٔ مورخ ۸۱۳ ایاصوفیه که مثل خانلری است، دیگر نسخ اقدم «حافظ» دارند. خانلری در چند مورد تفاوت ضبطی که در این غزل با قزوینی دارد گمان نمی‌کنم در هیچ‌یک مصاب بوده باشد.



غزل دارای ساختاری است ویژه بلکه یکتا در میان تمامی اشعار حافظ، چون مجموعه‌ای است از زبان حال و دل، هاتف و دریافت اصوات از فضاهایی که از یک نظر در دوردست و ورای دسترس گوینده است و از جهتی دیگر بی‌نهایت نزدیک به شاعر، زیرا در لایه‌های نهفتهٔ دل و ضمیر اوست و شاعر در فضایی میان این دو قطب بس دور و سخت نزدیک درحال نوسان و جویای پاسخی برای پرسشهای خویش است. غزل اساساً از سخن آغاز می‌شود و بلافاصله با قید «اهل دل» می‌خواهد مرز آن را از «حرف و گفت و صوتِ» متعارف جدا کند و نوید آن را به خواننده می‌دهد که شاعر آهنگ آن دارد تا او را با خود به کاوش در دنیایی نهفته و مرموز از دل و درون بکشاند، و این بار در حوزه و زمینه‌ای از اصوات، نداها و صداهای (= پژواکهای) معنی‌دار و پیامگزار. در جلد ۱ در بحثی دربارهٔ نمادها به یک دستهٔ مهم از آنها که در حول نماد مهم و محوری «مطرب» شکل می‌گیرند و نقش و کارکرد کلیِ بنمایه‌های شنیداری در شعر عَرفانی یا باری متأثر از عرفان پرداختم. (۵۱۵-۵۱۷) و اکنون یکی از بارزترین جلوه‌های مطرب و دیگر نمادهای شنیداری یا صوتی را یکجا در این غزل می‌بینیم. این شعر بیش از همه بر حول دو دسته موتیف یا بنمایه شکل می‌گیرد که می‌توان گفت از جهتی وابسته به یکدیگرند: یکی بنمایه‌های صوتی در چهارچوب اصواتی با منشاءِ نهفته ولی با پژواکهای پیوسته در گوش جان، و دیگر لایه‌ها یا ژرفناهایی از دل، ذهن و ضمیر، که در حکم صفحاتی حساس همچون آنتن‌ها یا رادارهای امروزی است که آن پیامها را می‌گیرد. آنگاه در لابه‌لای این پیامگزاریها و پیامگیریها نشانه‌هایی از بازتاب درونی آنها یا واکنش روح و دل شاعر را به صورت متناوب می‌بینیم که حکایت از وجد و شور شاعر در برابر آن پیامها دارد و به صورتهای گونه‌گون بروز می‌یابد، همچون رها کردن هردو جهان در برابر

آفریننده، فغان و غوغای درونـی، بـیقراری و شـور و غـلیان دل، شـادی حـاصل از مشاهدهٔ جهانی که از پرتو روی یار زیبا شده، آرزو پختن‌ها، طنز و تسخر نسبت بـه بی‌بهرگان از تمامی این عوالم زیبا و پرشور، و مانند کردن دل خـود بـه آتشگـاهی همیشه مشتعل و نورافشان. به‌طور خلاصه، مضمون پنج بیت یا درست نیمی از شعر را ابیاتی حول بنمایه‌های صوتی و موسیقیایی تشکیل می‌دهد و مابقی را هم وجدها و جلوات و جذبات حاصل از آنها. بدین‌سان شعری داریم با ساختاری کاملاً یکپارچه و خط و ربط و طرحی بی‌اندازه سنجیده و هدفمند. شـاعر در حـقیقت گـزارشـی از سماعی یکنفره و شرحی از ضیافتی درونی به مخاطب خویش می‌دهد. صـداهـا در «پرده» و رازگونه است، پس نه شگفت اگر فغان و غوغایی را از موجودی نـهفته در روح و ضمیر شاعر برانگیزد و گوینده را هم پرسان پرسان از خاستگاه پیامها به دنبال خود بکشـاند؛ پـرسش و جسـتجویی کـه در سـراسـر شـعر جـریان دارد. سـخن از بنمایه‌هایی رفت از شمار لایه‌های درونی؛ به این نمونه‌ها بنگریم: «دل» در چند سطر تکرار می‌شود، آنجا هم که دل دیده نمی‌شود چنین بدلهایی همگون یا باری نزدیک دارد: سر، اندرون، خیال، دماغ، درون (دوباره)، سینه. سرانجام، شعر با بیان اسـتمرار همیشگی پژواک اصوات پیامدار در دو بیت پیاپی خاتمه می‌یابد. ابـهامها و سـایه و روشن‌های هنریِ متعدد شعر نیز دقیقاً چنین خاستگاهی دارد.

و اما چند خرده بر ترجیحات خانلری گرفتم که همهٔ آنها با توجه به همین ساختار مشخص کل شعر بود. ممکن است استاد از نظر نسخه‌های مبنای کارشان دلیـلهایی برای ضبطهاشان داشتند، و از لحاظ ضوابط تصحیح اساساً ایرادی بر تـرجـیح اقـدم نسخ وارد نیست، ولی عجالتاً دلایل این نگارنده به همین ساختار شعر بـازمی‌گردد. مثلاً در بیت ۶ یک مورد «دل» را نسبت به قزوینی (ز خیالی که می‌پزد دل من) حذف کرده‌اند، در حالی که دیدیم یکی از بنمایه‌های ثابت شعر است. نیز در بیت ۹ «در پرده» را، که دیدیم مـتناسب بـا جـوهرهٔ نـهفتگی پـیامهای مـوجود در شـعر است، رهـا و «بنواخت دوش» را اختیار کرده‌اند، که این خود صدمه‌ای به یکی از عناصر مهم شکلی شعر است؛ به این بیت او بنگریم:

چه ره بود این‌که زد در پرده مطرب　　　که می‌رقصند با هم مست و هشیار؟

۲۷

۱ ای نسیم سحر، آرامگه یار کجاست؟
منزل آن مهِ عاشق‌کشِ عیّار کجاست؟
۲ شب تار است و ره وادی اَیمَن در پیش
آتش طُور کجا، مَوعد دیدار کجاست؟
۳ هرکه آمد به جهان، نقش خرابی دارد
در خرابات مپرسید که: هشیار کجاست
۴ آن کس است اهل بشارت که اشارت داند
نکته‌ها هست بسی، محرم اسرار کجاست؟
۵ هر سر موی مرا با تو هزاران کار است
ما کجاییم و ملامتگر بیکار کجاست
۶ عقلْ دیوانه شد، آن سلسلهٔ مُشکین کو؟
دل ز ما گوشه گرفت، ابروی دلدار کجاست؟
۷ باده و مطرب و گل جمله مهیّاست، ولی
عیش بی‌یار مهیّا نشود، یار کجاست؟
۸ حافظ، از باد خزان در چمن دهر مرنج
فکر معقول بفرما، گل بی‌خار کجاست؟

۱. به‌نظر می‌رسد پرسشی باشد در برابر شعر غیرپرسشیِ سعدی:

خرّم آن بقعه که آرامگه یار آنجاست   راحت جان و شفای دل بیمار آنجاست
(غ ۴۹)

برخی شباهتهای لفظی و یکسانی بعضی قوافی هم گویای این تأثیرگیری است، مثلاً لخت دومِ مطلع حافظ به این لخت سعدی شبیه است: دلم آنجاست که آن دلبر عیّار آنجاست، و یا لخت دوم بیت چهارم با این لخت سعدی قابل قیاس است: روم آنجا که مرا محرم اسرار آنجاست.

به راستی «او» کجاست؟ پرسشی که بسی از شاعران درپی پاسخ آن‌اند. یکی از شعرایی که بارها در غزلیاتش این پرسش را کرده عراقی است، چنان‌که من در میان

شاعران عارف سراغ ندارم کسی را که این‌قدر با لحن پرسش، و حتی گاهی با انـدکی ابراز یأس از یافتن پاسخ آن، در این باره سخن گفته باشد، برای نمونه:

بـــا دل گــفتم: مــرا نگــویی / کان یــار لطـیف دلسـتان کـو؟
آن جان و جهان کجاست آخر؟ / وان آرزوی هــمه جــهان کـو؟
گر باخبری ازو، نشان چیست؟ / ور بـی‌خبری ازو، فـغان کـو؟
ور یــــافته‌ای ازو نشــــانی / خونابهٔ چشم خون‌فشان کـو؟
... تا آخر

(کلیات ۲۶۵)

خواجه هم بارها نظیر این پرسشها را دارد، و نیز اظهار این‌که محبوب رخساره به کس نمی‌نماید، و حتی گاه قدری یأس از لقا و دیدار در لحن او هست. (نک. ح غ ۱۶۶، و ح ۱۹۱/۳.)

آرامگه یار: مکان لامکانیِ محبوب آسمانی، چیزی چون «منزلگه انس» (۱۶/۹)

منزل: به معنای ایهامی (به اعتبار «مه») اصطلاحی نجومی است. مـنزل = Phase، Maison (فرانسه) مفردِ «مـنازل»: مـوقع مـاه است در مـجموعه‌هایی از سـتارگان در منطقةالبروج و یا نزدیک آن. منزل به معنی برج و جای مکث آفتاب نیز آمـده است. (مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی) در باب منازل ماه و فواصل آنها، از آنجا که بحثی تخصّصی است، علاقه‌مندان را به همین فرهنگ، ذیل «منازل ماه» بـازبرد مـی‌دهم.) حافظ واژهٔ «منزل» را به صورت ایهام یا غیر آن آورده است، همچون:... در لحد مـاه کمان‌ابروی من منزل کرد (۱۳۰/۶) عاقبت منزل ما وادی خاموشان است... (۲۵۸/۲) ماه و خورشید به منزل چو به امر تو رسند... (۳۷۸/۳)

عَیّار: صیغهٔ مبالغه، بسیار رفت‌و آمد کننده، ولگرد، تندرو، سریع‌السیر، حیله‌باز، محیل، تردست، زیرک، چالاک، طرّار، جوانمرد (معین) معانی درخور بیت: تردست، زیرک، چالاک یا گربز و شاید بهتر از همه اصطلاح عـامیانهٔ «اَرقـه» یـا «هـفت‌خط»؛ خانلری: برخی بر آن‌اند که اصل آن فارسی است و در پهلوی «اَدییار» یا «ایبار» (همان «یار») است، که «د» و «ذ» طبق قوانین آواشناختی و فونتیک قابل تبدیل به «یـ» است و نیز تبدیل «ا» و «ع» به یکدیگر (مثل «ایاره» به معنای بازوبند، که در متونی چون سمک عیّار به «عیاره» بدل شده است. شهر سمک ۷۰، به نـقل از: حـافظ جـاوید ۱۱) عـیاران: جنبشی که در سده‌های دوم و سوم از جوانان پرجوش و خروش از طبقات پایین یـا متوسط، بدون تحصیل معارف ولی دارای روحیهٔ همکاری، تشکیل یـافت. ایـنان از

اقشار به‌اصطلاح «لوطی» و «مشدی» شهرها بودند و کم‌کم راهنمایان و سرپرستانی یافتند. جوانان و ورزشکاران با اینان آشنا و جذب خصایل آنان چون رازنگهداری، فتوت، راستی و پاکی ایشان می‌شدند. عیاران، به‌ویژه در سیستان، که مردمش به چستی و چالاکی زبانزد بودند، شهرت تمام یافتند. از کاروانیان مزد از بابت سالم به مقصد رساندن آنان می‌گرفتند، و اگر آنان این باج را نمی‌دادند، چوب آن را به هر نحوی می‌خوردند. از همین‌روست که گاهی آنان را راهزن می‌خواندند. عیاران دارای تشکیلاتی مرتب و منظم در شهرها بودند: هر ده تن یک سرپرست به نام «عریف» داشت، هر ده عریف یک «نقیب»، هر ده نقیب یک «قائد» (سرهنگ) و هر ده قائد یک «امیر». در شهرها شبروی و شبگردی می‌کردند و در جنگ و گریز با محتسب، عسس، شُرطه و مأموران دولتی بودند. [چنان‌که حافظ، گذشته از «عیار»، «شبرو» و «شب‌دزد» را چونان بدلی از «عیار» دارد و در برخی نسخ به جای شب‌دزد «شبگرد» آمده است ـ م] کارشان تهدید ثروتمندان و متنفّذان بود و کمنداندازی، خنجربازی، بالا رفتن از برج و باروها، خفتن زیر پلها و عبور از نقبها یا بیابانهای سخت‌گذر برای انجام مأموریت. [در حافظ و دیگر متون بارها نشانه‌های چالاکی عیاران و شبروان را می‌بینیم ـ م] اینان به نام می‌اندیشیدند، و نه نان. از دروغ و زینهارخواری بیزار و بزرگ‌دارندهٔ حق نان و نمک بودند. نامهای خاص و گاه رمزی بر خود می‌نهادند که گذشته از رمز، نشان از روحیهٔ تند و سرکش ایشان داشت: شغال پیل‌زور، سمک عیار، شهمرد عیار، شیرزاد عیار، شه‌میر عیار، و... بعدها آیین عیاری با تصوّف درآمیخت زیرا عیاری در واقع صورت مادی و جسمیِ صفا و عرفان بوده است. [درست از همین‌روست که متصوفه، افراد گرمرو و چالاک و بیباک در راه حق را فراوان «عیار» خوانده‌اند ـ م] (باستانی پاریزی، «عیّاران و جنبشهای اجتماعی»، در مجموعه مقالات آیین جوانمردی ۱۵۴ ـ ۱۶۰، به تلخیص، قدری تغییر و اضافه) «بسیار دزد و عیار با بنه‌ها آنجا نشانده.» (تاریخ بیهقی ۷۴۱) «بنده هر کار استوار کرده بود و از روستا عیاران آورده.» (همان ۸۶۹) «چه دانید اگر این هم از جملهٔ دزدان است که به عیّاری در میان ما تعبیه شده است؟» (گلستان ۱۲۴) هم سعدی، در زرنگی و گربزی آنان:

گر آن عیار شهرآشوب روزی حال من پرسد

بگو: خوابش نمی‌گیرد به شب از دست عیاران

(غ ۴۵۱)

(نیز نک. ح ۶۷/۴، که در آن جنبه‌هایی دیگر از عیاری توضیح شده است.)

۲. وادی اَیْمَن: درّهٔ سمت راست؛ ایمن همریشه است با یُمن، مَیمنة، میمون، یمین و غیره. اَیمَن: میمون، و خلاف چپ، جمع: اَیامِن (لسان‌العرب) صحرا و بیابانی است در جانب راست کوه طور. در اصطلاح عرفا طریق تصفیهٔ دل (معین) بالفتح و میم مفتوح یعنی مبارک‌تر و جانب دست راست، چه بر تقدیر معنی مبارک‌تر اسم تفضیل از «یمن» [متن به غلط: ایمن ـم] و بر تقدیر معنی دیگر مأخوذ است از «یمین»، که به معنی دست راست است. (غیاث) در قرآن دربارهٔ حضرت موسی: فَلَمّا اَتاها نُودِیَ مِنْ شاطِئِ الوادِ الأَیْمَنِ فی البُقعةِ المُبارکةِ مِنَ الشّجرةِ اَنْ یا موسیٰ اِنّی اَنَا اللهُ رَبُّ العالَمین (قصص ۳۰) (چون بدان آتش رسید، از کنارهٔ راست آن دره، در آن پاره زمین خجسته، از آن درخت بانگ برخاست که: ای موسی، منم، خداوند، پروردگار جهانیان.) بقعهٔ مبارکه به دلیل تقرّب به خداوند و تکلیم الهی است، چنان‌که به سبب قداست این مکانْ خداوند موسی را امر به خلع نعلین فرمود. (علامهٔ طباطبایی، المیزان ۱۶، ۳۲) وادی ایمن به دلیل مجموعه‌ای از معانی و تداعیها (از آیات الهی، میمنت و خجستگی، قداست، معنای راست و راستی، تکلیم موسی از سوی حق، اعطای اعجاز ید بیضاء به او، میقات و لقای الهی از طریق آثار و...) چونان یکی از نمادها در اشعار عارفانه آمده که به‌طور کلّی دلالت بر مقصدی مقدّس و الهی دارند، همچون کعبه، یَمَن، خطا، ختن، چین و جز اینها. گذشته از اشعار، در داستانهای رمزی نیز آمده است که ماوراءالنهر و یمن و وادی ایمن نیز مثل شرق، رمز عالم علوی و عالم فرشتگان یا آن سوی فلک‌الافلاک، که جایگاه عقول یا فرشتگان مقرّب یا انوار قاهره و مدبّره است، خواهد بود، یعنی جایی که وطن اصلی روح انسانی آنجاست و سرانجام باید به آنجا بازگردد. در مقابل آن، رمزهایی هست مثل غرب، مغرب، مدینهٔ قیروان، که با مغرب ارتباط دارد، و اینها سمبُل عالم سفلی یا عالم مادّه و ظلمت‌اند. (پورنامداریان، رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی ۲۹۹ ـ ۳۰۰) وادی ایمن ۵ بار در دیوان حافظ آمده، که این نشانهٔ توجه او به آن به منزلهٔ مکانی معنوی و مفرّ و مفاز روح آزرده از آزار و اَذای دار تزاحم است.

آتش طور: این نیز نمادی است از روشنی امید و شوق وصول به منزلگاهی در دوردستهای ذهن و ضمیر. اهمیت این نماد وقتی روشنتر می‌شود که آن را در بستری از مفاهیم فراوان و قدسی بنگریم که در حول ماجراهای موسی (ع) همچون وادی ایمن، برق، نار، قبس، شهاب، رؤیت (اَرِنی)، تجلی، موعد یا میقات، شبان (موسی)، شعیب، درخت، تکلم با حق، ید بیضا و...، در برابر نمادهای منفی و مردود (اگرچه

معدود) مانند سامری، بانگ گاو و سِحر (در برابر معجزه) به میان می آیند. هرچند این گروه از نمادها در اشعار دیگران نیز هست اما کمتر شاعری در عالم غزلْ آنها را با این وسعت و بسامد به کار گرفته است.

۳. خرابی: («ی» مصدری) به معنای نهایت مستی است. (نک. ح ۲/۱.) یکایک انسانها نشان مستی و بیخویشی دارند، زیرا آدمی از عهد ازل و الست مست حق بوده است. (نک. ح ۱۷/۹.) امّا شاید این معنی را هم بتوان به طریق ایهام قایل شد که: همهٔ آفریدگانْ هالک و نیست‌شدنی‌اند: کُلُّ شئٍ هالکٌ اِلّا وجهَهُ... (قصص ۸۸) کلُّ مَنْ علیها فانٍ... الآیة (الرحمن ۲۶) توجیه این معنی می‌تواند چنین باشد که امحا و استهلاک نفس جزئی (انسان) در نفس کلی (حق) خود نوعی خرابی است. زرین‌کوب این خرابی را به معنای دنیای مادی می‌داند: «سکر و لذّتی که در نعمات دنیا هست و اشتغال بدانها سالک را از نیل به مقصود بازمی‌دارد.» (از کوچهٔ رندان ۲۴۵) که گمان نمی‌کنم درست باشد. معنای آن زنده‌یاد شاید از این‌روست که «در کلام حافظ، خرابات گهگاه تفسیری دوپهلو دارد.» (همان ۱۵۰) امّا معنای مذکورْ بیت را از ژرفای عرفانی و فلسفی آن تا سطح مضمونی اخلاقی فرود می‌آورد. همچنین بیت حافظ بی‌شباهت به این شطح ابوسعید ابوالخیر نیست: «از ابوسعید پرسیدند که مردان خدا را در مسجد جوییم؟ گفت: در خرابات هم بجویید که آنجا باشند.» (داراشکوه، حسنات‌العارفین ۳۰) البته احتمال می‌رود که استاد روانشاد از همین سخن پیر میهنه تأثیر پذیرفته باشند، اما پیداست این گفته یک شطح است و در شطح نمی‌توان تنها به رُویهٔ لفظی و معنای عادی بسنده کرد. در لخت دوم، خرابات تمثیلی است از جهان، جهانی که همهٔ اهل آن مست و بی‌خویش آفریده شده‌اند، و همچنان‌که در خرابات اساساً کسی نمی‌پرسد «چه کسی هشیار است» (به مصداق «چو دانی و پرسی...») در کل جهان هم هیچ کس نیست که نشان و انگ مستی و خرابی ازلی نداشته باشد. این خرابی، نصیبهٔ ازل است که به گفتهٔ او «از خود نمی‌توان انداخت.»

میپرسید: قزوینی: بگویید؛ البته این هم استفهام انکاری و به همان معنی است، اگرچه ضبط خانلری (یا «نپرسند» در یکی از بدلها) برای معنایی که ذکر شد قدری رساتر است.

۴. اشارت: در عرف عرفان در برابر «عبارت» قرار دارد. هم به معنای چیزی چون رمز یا نماد (سمبول) می‌آید، و هم به مفهوم آنچه با اندک‌ترین لفظ، نشانه، حرکت یا بروزات محسوس (چون اشارت چشم و ابرو یا غمزه، حرکت دست، افشاندن گیسو

و...) حاوی بیشترین و ژرفترین معنی است، و حتی آنچه بی‌هیچ حرکت و نشانه و فراتر از هر «حرف و گفت و صوت» دربردارندهٔ یک جهانْ مفهوم و تفسیر است. اشارت، هم شامل صدور نشانه‌هایی معنی‌دار از این دست یا سخنانی اندک با پیامهایی ژرف و گسترده از سوی کسی خطاب به بیرون از خود است، و هم آنچه از برونسو و از جانب مصادری نادیده یا غیبی به سمت کسی می‌آید. اگر عالم عرفان با نوعی تعریف آشنا «عالم اشارت، و نه در سلک عبارت» توصیف می‌شود از این‌روست که عارف در جهانی زیست می‌کند سرشار از امارات و اشارات و اغراض و غایات، جهانی پر از پیامهای پیاپی از سوی عناصری بیدار و حتی ذراتی هشیار، چنان‌که مولانا می‌گوید:

باد حمّال سلیمانی شود | بحر با موسی سخندانی شود
ماه با احمد اشارت‌بین شود | نارْ ابراهیم را نسرین شود
خاک قارون را چو ماری درکشد | اُستن حنّانه آید در رَشَد
سنگ بر احمد سلامی می‌کند | کوه یحیی را پیامی می‌کند:
ما سمیعیم و بصیریم و خوشیم | با شما نامحرمان ما خامشیم

(مثنوی ۳، ۵۸)

زبان اجزا و اعضای این مجموعهٔ زنده و بیدار، زبان حال است، و نه قال؛ زبان اشارت است، و نه عبارت. جان کلام در معرفت نیز فهم اشارت است.

۶. عقل دیوانه شد... : دیوانگی، خود عدم عقل است، اما گاهی هم به جای آن‌که آدمی دیوانه خوانده شود خود عقل «دیوانه» نام می‌گیرد، و غرض از چنین تبدّلی مبالغه در ضعف و عجز عقل است؛ نظامی:

چون درآمد رخت به جلوه‌گری | عقل دیوانه شد، که دید پری

(هفت پیکر ۱۷۴)

مولانا:

عقل از کف عشق خورد افیون | هش دار جنون عقل، اکنون
عشق مجنون و عقل عاقل | امروز شدند هردو مجنون

(کلیات ۴، ۱۸۳)

رابطهٔ عقل دیوانه و سلسلهٔ (زنجیرِ) زلف روشن است: این‌که این دیوانه را با زنجیر زلف یار (یعنی عنصری متعلق به طیف عشق و زیبایی، که عقل و خرد از آن برکنار است) مهار می‌کنند. اما برخی شاعرانْ این مضمون ظریف را هم دارند که عقلِ

دیوانه به دلیل ورود به عالم عشق و جنون، خودش طالب این زنجیر است، چنان‌که نجیب‌الدین جرباذقانی می‌گوید:

دِماغ عقل به دیوانگی شود مایل — اگر تو سلسلهٔ زلف را بجنبانی

(نقل از مونس‌الاحرار ۳۲۰)

خود حافظ هم می‌گوید: هرکه زنجیر زلف دلدار را رها کند، به حقیقت مستحق کند و زنجیر است:

من دیوانه چو زلف تو رها می‌کردم — هیچ لایقترم از حلقهٔ زنجیر نبود

و نتیجه می‌گیرد: هرکس که بر دست و پای دل خود زنجیر از گیسوی یار ببندد، عاقل حقیقی است:

هشیار و عاقلیم، که بر دست و پای دل — زنجیر و بند از خم گیسو نهاده‌ایم

و اما ارتباط دیوانه و مشک این است که گفته‌اند بوی عطریات تند چون مشک و غالیه برای دیوانه و شیفته زیان‌آور و موجب تشدید حال آنهاست؛ سلمان:

بوی آن سلسلهٔ غالیه‌مو می‌شنوم — باز وقت است که شوریده و دیوانه شوم

(دیوان ۲۱۴)

دل ز ما گوشه گرفت...: دل من به دلیل ملالتی که از من داشت کناره‌جویی کرد و تا کمانِ ابروی یار را نبیند به جای خود بازنخواهد گشت، همچنان‌که در لخت اول، عقل به جنون افتاد تا زنجیر زلف دلدار بر دست و پایش بیفتد. «گوشه» با گوشهٔ کمان به اعتبار ابرو ایهام دارد، ایهامی که هم خود حافظ چند بار دارد (نک. بسامدیهای حافظ، ذیل گوشه، گوشه‌گیر، گوشه‌نشین و واژه‌های همانند) و هم دیگر شعرا فراوان دارند؛ امیرحسن (با ایهام در «گوشه»، ولی بدون لحاظ کردن ابرو):

شه چو کمان ملک را کرد به عدل چاشنی

چرخ، که بُد بریده‌زه، گوشه گرفت چون کمان

(دیوان ۵۲۵)

عماد فقیه (با ایهام «گوشه» به ابرو):

دل من گوشه گرفت از همه عالم، لیکن — گوشه‌گیریست که در بند کمان ابروییست

(دیوان ۵۳)

هم او:

سپر تیر ملامت نشد و گوشه گرفت — هرکه قربان کمان‌ابروی بی‌کیش نشد

(همان ۱۰۶)

که بیتی متکلف است چون می‌خواسته هم ایهام یاد شده را بسازد و هم ایهام در «کیش و قربان» را. (دربارهٔ ایهام اخیر، نک. ح ۳۳۳/۴.) و اما نظیر ایهام «گوشه» و «ابـرو» را میان «گوشه» و «چشم» نیز ساخته‌اند. (در این مورد، نک. ح ۳۹/۴.)

در بیت حافظ بعید نیست ارتباط دیوانه با هلال (ابرو) نیز لحاظ شده باشد، لیکن در این‌که خواجه نظری هم به گوشهٔ محراب (به اعتبار ابرو) داشته است یا نه، مطمئن نیستم.

قزوینی و برخی چاپهای دیگر چون انجوی و سایه در اینجا بیتی را افزون دارند که برخی دیگر مانند نائینی ـ نذیر احمد، عیوضی و نیساری (دفتر دگرسانیها) همچون خانلری فاقد آن‌اند:

بـــازپرسید ز گـــیسوی شکـــن در شکـنش   کاین دل غمزده، سرگشته، گرفتار، کجاست؟

که البته مضمونی آشنا و پربسامد است گم شدن دل در چین و شکنج زلف یار، چنان‌که حافظ نیز چند بار دارد. شیرین مغربی، شاعر عارف، هم می‌گوید:

در سر زلفش ندانم دل کـجا افـتاده است   تا کدامین موی دارد، موی او بی‌انتهاست

(دیوان ۶۷)

ولی به گمان این نگارنده شاید الحاقی دانستن آن، قطع‌نظر از حکم نسخه‌ها، به این دلیل نیز بوده باشد که وقتی سخن دربارهٔ نامعلوم بودن مکان خود یار است، ذکر گم شدن دل در شکن گیسوی او به طریق اَولیٰ غیرمنطقی خواهد بود.

۷. سعدی:

که می‌رود به شفاعت که یار بازآرد؟   که عیش خلوت بی‌او کدورتی دارد

(غ ۱۶۵)

بوستان خانهٔ عیش است و چمن کوی نشاط   تـــا مـــهیّا نشـــود عـــیش مـــهنّا نـــرویم

(غ ۴۴۱)

ناصر بخارایی:

باغ و بهار و جام می، چنگ و دف و آواز نی

کام دل من زین همه حاصل نگردد، یار کو؟

(دیوان ۳۶۶)

۸. واژهٔ «بفرما» در یکچنین حالت و بافتی، وقتی به جای «بکن» می‌آید می‌تواند بار طنزی به کلام بدهد، بدین‌سان که شاعر در خطاب به خود قدری از بدل خود فاصله می‌گیرد و با لحنی آمیخته به اندکی تمسخر می‌گوید: از خر شیطان پایین بیا و زیـاد

خرده‌فرمایش نکن. همچنین «فرمودن» به معنای کردن در مقام احترام، در آن زمان هم کاربرد متعدد داشته است، چنان‌که خود او می‌گوید:... خواجه، تقصیر مفرما، گل توفیق ببوی (۴۷۶/۴)

و اما موضوع بیت بازمی‌گردد به مسألهٔ خلق شُرور، که مطابق آن خیر و شر لازم و ملزوم و موجب شناخت یکدیگرند. (نک. ح ۱۰۱/۳.) مسعود سعد ظاهراً قدری احتیاط می‌کند: گل بی‌خار هست ولی کم:

گل بی‌خار انـدر گـلشن دهـر　　به چشم تیزبین کم می‌توان دید
(دیوان ۱، ۱۸۸)

اما این مضمون که گل بی‌خار (خیر بدون شر) وجود ندارد فراوان است؛ سعدی:

صبر بر جور رقیبت چه کنم گر نکـنم؟　　همه دانند که در صحبت گل خاری هست
(غ ۱۱۱)

سلمان:

بلبل همه شب در غم گل بر سر خار است　　گو: گل مَطَلب هـر که سـرِ خـار نـدارد
(دیوان ۱۱۵)

خود خواجه:

درین چمن گل بی‌خار کس نچید، آری　　چراغ مصطفوی بـا شـرار بـولهبیست
ترسم کزین چمن نـبری آسـتین گـل　　کز گلشنش تـحمل خـاری نـمی‌کنی

۲۸

۱ دل و دینم شد و دلبر به ملامت برخاست
گفت: با ما منشین، کز تو سلامت برخاست

۲ که شنیدی که درین بزمْ دمی خوش بنشست
که نه در آخِر صحبت به نَدامت برخاست؟

۳ شمع اگر زان رخ خندان به زبان لافی زد
پیش عشّاق تو شبها به غَرامت برخاست

۴ در چمن، باد بهاری ز کنار گل و سرو
به هواداری آن عارض و قامت برخاست

۵ مست بگذشتی و از خلوتیان ملکوت
به تماشای تو آشوب قیامت برخاست

۶ پیش رفتار تو پا برنگرفت از خِجلت
سروِ سرکش، که به ناز قد و قامت برخاست

۷ حافظ، این خرقه بینداز، مگر جان ببری
کاتش از خِرمن سالوس کَرامت برخاست

۱. متأثر از غزل سعدی است، با چند مورد شباهت:

عشق‌ورزیدم و عقلم به ملامت برخاست   کان که عاشق شد، ازو حکم سلامت برخاست
(غ ۵۰)

از تو سلامت برخاست: طنز و پارادوکس یا خلاف‌آمد عادتی مشهود است، زیرا دلبر برخلاف میل دلش سخن از زبان اهل زهد و صلاح و سلامت می‌گوید، هرچند به همین دلیل از صمیم قلب نباشد. عبارت از یک سو از نوعی است که رایج در میان اهل تزهّد و تشرّع است، و از سوی دیگر نوعیِ معشوقان در خطاب به عاشقان: پیش ما نیا چون بیماری داری و ممکن است ما را هم آلوده کنی. اما در شعر حافظ (و همگنان او) این عدم سلامت و ورود به جرگهٔ ملامتکشان مسلماً باب طبع محبوب است، و از همین‌روی آن را پارادوکسی و طنزآمیز خواندم. معشوق در این خطاب به عاشق

هشدار می‌دهد که: تو دیگر آن آدم سر به راه و متعبد و عافیت‌گرای قبلی نیستی و پای در دایرهٔ شیدایان و سرگشتگان عشق نهاده‌ای. نکته در این است که این یار چنان است که وقتی عاشق در برابر او دین و دل از کف می‌دهد و قاعدتاً به همین دلیل باید در کنف محبت او قرار گیرد، بهانه‌ای تازه می‌آورد که در منطق عشق عجیب و نامنتظر است. به گمانم شاعر می‌خواهد بگوید: ببینید با چه دلداری سروکار دارم که «انبانهٔ بهانهٔ» او همواره پر است و برای دست به سر کردن عاشق، هیچ حدّ و مرز و رادع و مانعی نمی‌شناسد. به هر حال، این مورد را هم بیفزایید بر آنچه در جای خود دربارهٔ چگونگی معشوق عیّار، زیرک، نکته‌دان و به اصطلاح سنگ روی یخ کنندهٔ عاشق در شعر حافظ گفته‌ام.

۲. این بیت نیز مرتبط با بیت نخست است، بدین‌سان که در بزمی که یکچنین یاری با مشخصات یاد شده حضور دارد چه کسی قادر است خوشدل و خوش‌خیال و فارغ از گزند و نیرنگ این عیّار هفت‌خط بنشیند؟ هرکه جز این دعوی کند مصداق این سخن خواجه است:... مَن جَرَّبَ المجرَّب، حَلَّتْ بِهِ النَّدامَة.

۳. به غرامت برخاست: در این حسن تعلیل، سرِ پا بودن شمع (یکی از معنیهای «برخاستن») و به‌طور مداوم سوختن او در حکم تاوان و کیفری است که از بابت این دعوی که زبانه و زبانش شبیه دهان گشادن یار به خنده است می‌بیند. خود خواجه: خیز، که شمع صبحدم لاف ز عارض تو زد... (۴۰۶/۵)

۴. هواداری: ایهام ترجمه (یا: جزء) دارد در «هوا» در ارتباط با باد.

عارِض: خَدّ (=گونه) (لسان‌العرب) رخسار (منتهی‌الارب) مطابق لطائف‌اللغات در محاوره «عارَض» می‌گفتند. (غیاث)

۵. خلوتیان ملکوت: خلوتی معمولاً به زاهد و عارف گفته می‌شود به جهت اعتکاف و خلوت‌نشینی، همچنان‌که خود می‌گوید: مژدگانی بده، ای خلوتی نافه‌گشای... (۱۷۲/۳) در اینجا فرشتگان هم چونان عارفانِ خلوت‌گزیده یا چلّه‌نشسته در «صومعهٔ عالم قدس» نگریسته شده‌اند. واژهٔ «خلوتیان» شاید بیانگر این نیز هست که اساساً در عالم ملکوت، برخلاف جهان ناسوت یا عالم خاک، که «دار تزاحم»، یعنی محلّ تصادم و تضارب و تعدّی به یکدیگر و ایجاد ازدحام و زحمت است، هریک از ارواح و عقول برای خود جا و جایگاهی ثابت و معین و لایتغیّر دارد که در حکم خلوت خاص اوست، همچنان‌که در «ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت» (۱۷۹/۲) نیز مفهوم خلوت و حریم خاص و پوشیدهٔ هریک از آسمانیان آشکار است.

نکتهٔ بیت نیز همین است که این مخدّره‌های غیب، با وجود خلوت و سکوتی که در آن به سر می‌برند، با مشاهدهٔ یار شاعر، بی‌اختیار بانگ و ولوله می‌کنند و غوغایی چون روز رستاخیز بر پای می‌دارند. معنای جوانمردان طریقت برای این بیت (سجادی، فرهنگ لغات و... عرفانی) کاملاً غلط است.

تماشا: در عربی: تماشی، مصدر تفاعل =با یکدیگر پیاده رفتن؛ در فارسی گشت و تفرّج، با تبدیل «ی» به «ا» مثل تمنّا، تولّا، تقاضا به جای تمنّی، تولّی، تقاضی (وارسته، مصطلحات الشعراء، به تلخیص) اینجا بی‌گمان به معنای دیدن و نگریستن؛ همان که امروز رایج است، اگرچه در چند مورد دیگر در حافظ به معنای سیر و گشت و گذار و تفرّج است. این نظر خلاف رأی قاسم غنی است: «تماشا: لغت از "مشی" و به معنی تفرّج و گردش است، و همه‌جا در سعدی و حافظ به این معنی استعمال شده، نه به معنی امروز، که مرادف با نگاه کردن است.» (یادداشتها ۷۴) شگفتا از این نظر، چون هم در سعدی و هم حافظ چند مورد از هریک از دو معنای مذکور هست. با این حساب، آیا «تماشاخانه» و «تماشاگه» را (که هردو در حافظ آمده) باید به معنای محل گشت و گذار گرفت، و نه مکان نگریستن بر چیزی که در برابر بینندگان جریان دارد؟ بنگریم به هردو معنی در سعدی:

یعلم الّله که گر آیی به تماشا روزی　　مردمان از در و بامت به تماشا آیند
(غ ۲۵۴)

که «تماشا» در لخت اول تفرج و گشت و گذار است، و در لخت دوم همین دیدن و مشاهده کردن به شوق. «تماشایی» هم به معنای تماشاگر و بیننده است؛ مولانا:

طبیبی دید کوری را، نمودش داروی دیده
بگفتش: «سرمه ساز این را برای نور بینایی»
بگفتش کور: «اگر آن را که من دیدم تو می‌دیدی
دو چشم خویش می‌کَندی و می‌گشتی تماشایی»
(کلیات ۵، ۲۳۸)

عراقی:

عروس حسن ترا هیچ درنمی‌باید　　به گاه جلوه، مگر دیدهٔ تماشایی
(کلیات ۲۹۵)

گفتنی است فرهنگهای قدیم و جدید نیز هردو معنی را ذکر کرده‌اند، و در فرهنگهای جدید چون معین و دهخدا نیز مطلبی از این دست که «تماشا» در فلان دوره

به فلان معنی به کار نمی‌رفته ذکر نشده است. (برای معنای سیر و گشت و تفرج، نک. ح ۳۴/۱.)

قیامت: نک. ح ۸۸/۲.

۶. حسن تعلیلی دیگر است از این‌که «پای سرو بوستانی در گِل است» و شاعر این را حمل بر این می‌کند که: سرو در برابر طرز راه رفتن و خرامیدن معشوق بر اثر شرمساری از جای خود تکان نخورده است؛ خواجو:

چون تو برخیزی و از ناز خرامان گردی   سرو بر طرف گلستان ز حیا بنشیند

(دیوان ۶۹۳)

ناز قد: قزوینی: ناز از قد؛ قدیمترین نسخ «از» ندارند.

۷. این خرقه بینداز: خرقهٔ ریا و کرامت‌فروشی، برکنده و دورافگنده خوشتر است. صداقت نیاز به جامهٔ ظاهر ندارد، که «فقیر صادق هرچه پوشد، بر وی خوب آید، و او را در آن لباسْ ملاحت و مهابت باشد.» (یحیی باخرزی، فصوص‌الآداب ۲۳) خیرالکلام دربارهٔ خرقه‌های آلوده، این بیت خود خواجه است:

خدا زان خرقه بیزار است صد بار   که صد بت باشدش در آستینی

(دربارهٔ خرقه، نک. ح ۲/۳.) کرامت به صیغهٔ مفرد به همان معنای اصطلاحی «کرامات» آمده است.

مگر: اینجا شاید، بوَد که

خرمن: به فتح و کسر اول، هردو، درست است، به حکم علامه دهخدا و معین.

سالوس کرامت: قزوینی، سایه و برخی دیگر: سالوس و کرامت؛ محمدجعفر محجوب همین را درست می‌داند. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه»، کلک، ش ۶۰، اسفند ۷۳، ص ۲۹۸.)

* * *

شعری است وصفی و یکسره تغزلی، که همهٔ ابیات (بجز تا حدودی بیت آخر) توصیف جمال و حرکات و سخن گفتن دلدار است. هم با توجه بدین ساختار است که این نگارنده بیت ۲ را هم در این چهارچوب تفسیر کرد، و نه مثلاً چیزی چون بزم این جهان و بی‌آخر و عاقبت بودن آن. شاید عده‌ای همین‌گونه معنی کنند، لیکن اگر آن را بزم جهان یا کار و بار دنیا بگیریم و مثلاً آن را به رنج بردن آدمیان در کشاکش آن تفسیر کنیم در حکم آن است که روال شعر را، بدون هیچ موجبی یا بدون وجود

ارتباط مسلّمی با رنج بشر در جهان، با قبل و بعد قطع و مختل کنیم. بنا بـر ایـن مـن ترجیح می‌دهم آن را در حیطهٔ مناسبات گوینده با دلدار بـنگرم، بـه‌ویژه کـه در بـیت نخست دیدیم که با چه معشوق عیار، گربز و بهانه‌جویی روبرو هستیم که بزم او جای هیچ‌گونه احساس خوشدلیِ خـوش‌خیالانه‌ای نـیست. مـعنای پـیشگفته، لطـایف و ظرایف این بیت را هم (که ذکر شد) از آن بازمی‌ستاند. بیت آخر هـم بـی‌ارتـباط بـا ویژگیهای معشوق نیست، زیرا چنین دلداری هرگز تاب خرقه‌پوشان مدّعی را ندارد و عشوهٔ لباس‌ظاهر را نمی‌خرد. در هرحال چـون بـیت تـخلص است قـدری تـنوع مضمونی به خرج دادن در آن امری ناپذیرفتنی نیست.

۲۹

۱ خَیال روی تو در هر طریق همره ماست
نسیم موی تو پیوند جان آگه ماست

۲ به‌رغم مدّعیانی که منع عشق کنند
جمال چهرهٔ تو حجّت موجّه ماست

۳ ببین که سیب زَنَخدان تو چه می‌گوید:
هزار یوسف مصری فُتاده در چَه ماست

۴ اگر به زلف دراز تو دست ما نرسد
گناه بخت پریشان و دست کوته ماست

۵ به حاجبِ درِ خلوتسرای خاص بگو:
فلان ز گوشه‌نشینان خاک درگه ماست

۶ اگر به سالی، حافظ دری زند، بگشای
که سالهاست که مشتاق روی چون مه ماست

۷ به صورت از نظر ما اگرچه محجوب است
همیشه در نظر خاطر مُرفّه ماست

۱. خَیال: بوعلی‌سینا دربارهٔ ادراک خیالی و تفاوت آن با دیگر انواع ادراکات می‌گوید: «هر ادراکی [...] اگر صورت تعلق به مادّت دارد حاجت به تجرید دارد، و لکن اصناف تجرید مختلف است؛ بعضی تجریدِ عام‌تر است و بعضی ناقص‌تر. اگر ادراک حسی باشد قوّتِ حسْ تجرید تمام نکند به حکم آن‌که قوّت حس مر محسوس را درنیابد الّا به نسبت خاص. اگر مادّتْ حاضر باشد پیش حس دریابد، و اگر غائب بود درنیابد، و اگر ادراکْ خیالی باشد تجرید بیشتر باشد برای آن‌که صورت خیالی در توان یافتن اگر شخص غائب باشد، چون در خیال آید با مقدار محدود باشد و با لون مخصوص و با موضع مخصوص، و این معانی همه از لواحق مادّت است. پس صورت خیالی، اگرچه مجرد است از مادّت، از لواحق مادتْ مجرد نیست. و بعد ازین قوّت وهم است که چیزها دریابد مجرد از مادّت، اگرچه مخصوص باشد به صورتی از مادّتی، چون معنی عداوتی از گرگ.» (رسالهٔ نفس ۲۷ـ۲۹) حاج ملاهادی سبزواری:

«خیال قوّتی است که حافظ است مر صوَری را که حس مشترکْ آنها را ادراک نموده؛ خواه از خارج به توسط مشاعر ظاهره، و خواه از داخل، چون ادراک صوَری که به خیال سپرده شده از وجهی که بنطاسیا [phantasy= ـ م] به درون دارد، زیرا که دانستی که به منزلهٔ آئینهٔ دورو است، و خواه ادراک صوَری که از ترکیبات متخیّله است در صوَر خیالیه، که ترکیباتی که متصرفه در خیال می‌کند و بنطاسیا ادراک می‌کند باز به خیال سپرده می‌شوند، و خیال مغایر است با حس مشترک. (دربارهٔ حس مشترک، نک. ح ۱۲۴/۵.) و دلیل بر وجود خیال، محفوظ بودن صورت زید است در علم بعد از غیبت او و همچنین انجام رسیدن حکم جزئیِ حس مشترک که صاحب این لونْ صاحب این طعم است، که اگر خیالْ صورتِ موضوع را حفظ نکند حس مشترک چون به ادراک محمول آید صورت موضوع رفته باشد، خاصه هرگاه آناتی در تصورات اطراف باشد.» (اسرارالحِکم ۲۰۷؛ برای مشروح بحث دقیق حکیم، نک. ص ۲۰۷ ـ ۲۱۹.)

خیال به‌طور کلی به دو معنی مختلف به کار می‌رود:

الف. معنای منفی، چیزی در ردیف وهم، یعنی امری نابوده و صرفاً تصوری. مولانا در این معنی است که می‌گوید:

دید شخصی، فاضلی، پرمایه‌ای   آفتابی در میان سایه‌ای
می‌رسید از دور مانند هلال   نیست بود و هست بر شکل خیال
نیست‌وش باشد خیال اندر روان   تو جهانی بر خیالی بین روان
بر خیالی صلحشان و جنگشان   وز خیالی فخرشان و ننگشان
(مثنوی ۱، ۶)

فروزانفر در شرح این ابیات می‌نویسد: «خیال: به فتح اول، وهم و گمان و صورتی که در خواب یا بیداری به نظر رسد، شبح و پیکری که از دور نمودار گردد و حقیقت آن معلوم نباشد. صورت و پیکری که به وسیلهٔ صورت چیز دیگر محسوس شود، مانند صورت اشیا در آینه و چشم، چنان‌که خواجه حافظ گفته است:

می‌رفت خیال تو ز چشم من و می‌گفت: هیهات ازین گوشه که معمور نماندهست

و برین قیاس، خرمن ماه و طیف شمس و قوس قزح و نظائر آن که در حمّام و گِرد شمع به هنگام صبح مرتسم می‌گردد خیال نامیده می‌شود [...] و بنا بر این هر چیزی که دارای ابعاد است و مادّهٔ خارجی ندارد از نوع خیال است، قوه‌ای که وظیفه‌اش نگهداری صوَری است که به واسطهٔ حس مشترک ادراک می‌شود، و این از تعبیرات قدماست، و در طب، رنگها و اشباحی که پیش چشم مصوّر می‌شود و مقدمهٔ نزول آب

است و نیز صورتهایی که پیش چشم ممثّل می‌گردد و در تبهای سخت یا به وقت عُروض جنون، نقش و نگاری که به حرکت چراغ فانوس در حرکت می‌آورده‌اند و متصدی این عمل را خیالباز و خیالگردان می‌گفته‌اند. خاقانی گوید:

در پردهٔ دل آمد، دامن‌کشان خیالش　　　جان شد خیالبازی در پردهٔ وصالش

و این‌گونه فانوس را «فانوس خیال» نامیده‌اند [...] و در تصوف، عالم مثال و برزخ، و حاصل این همه آن است که خیال چیزی است که وجود خارجی ندارد و یا اصلاً موجود نیست و به‌نظر موجود می‌نماید.

ب. آنچه بازمانده یا تداوم امری حقیقی در ذهن است، یعنی معنای غیرمنفی. فروزانفر در همان‌جا این معنی را از معنای منفی نخست جدا و دربارهٔ این بیت مولانا:

آن خیالاتی که دام اولیاست　　　عکس مهرویان بستان خداست

(مثنوی، همان‌جا)

آن را به گونه‌ای تفسیر می‌کند که گویی شرح بیت مورد بحث حافظ است: «ظاهراً مراد از «مهرویان بستان خدا» معانی غیبی است، خواه از جنس واردات و احوال قلبی و یا انواع کشف باشد یا از جنس کرامات و درجات قرب، که همهٔ آنها فیض فضل حق است و سبب سکون خاطر و اطمینان قلب و ظهور آنها محبوب و دلخواه اولیاست، و شاید که دلبستگی و تعلق خاطر بدانها موجب توقف و سیر اولیا به سوی کمال اتمّ و بالاتر، که رسیدن به خدا یا خدایی است، گردد و دام راه آنها بشود.» (شرح مثنوی ۱، ۶۸) خیال با متخیّله (که از حواس باطن شمرده می‌شد) در عین اشتراک و همریشگی تفاوتی هم دارد. (در این باره، نک. «حواس باطن» در: ح ۱۲۴/۵.)

از کلّ کاربردهای واژهٔ «خیال» در اشعار حافظ این معانی برمی‌آید: قوّهٔ خیال، متخیّله، تخیّل، شکل مخیّل، شبح و پَرهیب، تصوّر، فکر، فکر محال، وهم، قصد و منظور. در بیت حاضر، خیال روی معشوق به معنای بازتاب و پرتو وجه او و تصوّری است که از او بر روح و ضمیر گوینده مرتسم است. شاید هم خیال معشوق را از آن روی می‌گوید تا گمان نرود معبود به ذات و بعینه مورد نظر است. البته تمامی این معانی میان شعرا مشترک است و اختصاصی به این یا آن ندارد.

نسیم: باد خوش، ابتدای هر باد پیش از شدت یافتن؛ تنسّم: تنفّس (لسان‌العرب) نسیم در عربی معنای بو و رایحه ندارد و به این معنی ظاهراً تصرّف پارسی‌زبانان است. نسیم: الف. باد ملایم و خنک؛ ب. بوی خوش (معین) به معنای اخیر، سعد

وراوینی: «بهترین گلی که در بوستان اَخلاف بشکفد و به نسیم آن مشام عقل معطر شود سپاس‌داری و شکرگزاری است.» (مرزبان‌نامه ۱، ۶۷) جرفاذقانی: «درودی که اذیال آن به نسیم روضهٔ خلد معطر باشد.» (ترجمهٔ تاریخ یمینی ۲ـ۳) سعدی:

بوی بهشت می‌گذرد یا نسیم دوست؟ یا کاروان صبح، که گیتی منوّر است؟

(غ ۶۴)

دو سه بامداد دیگر، که نسیم گل برآید بتر از هزاردستان، بکشد فراق جفتم

(غ ۳۶۹)

همچنان‌که در عربی «رائحة» (= بوی خوش) همریشه با «ریح» (= باد) است، در زبان پارسی نیز همین رابطه میان نسیم و بوی خوش وجود دارد. و اما واژهٔ «نسیم»، به دلیل دارا بودن هردو معنی، در شعر نمادگرای عارفانه، نمادی است حامل معانی و بارهای معناییِ خاص، بدین‌سان که همراه با بنمایه‌های ملازم بویایی همچون دم، نفس و انواع بویهای دل‌انگیز و بیدارکننده، بیانگر پیامهایی است که از دوردستهای ذهن و ضمیر به شاعر می‌رسد و او را پرسان پرسان در جستجوی منشأ و مصدر پیام به دورترین سرزمینهای موجود (مطابق جهانِ شناختهٔ آن روزگار)، به‌ویژه آنهایی که شهره به مشک و آهوی نافه‌اند همچون چین، چگل، خطا، تتار، ختن و غیره می‌کشاند. از همین روی «نسیم» نمادی است از چیزی آرزوانگیز و دماغ‌پرور، و به همین دلیل دارای بیشترین برد و بار در بیان معانی عارفانه و خلق لطیفترین تخیلات و تصاویر، و به دلیلی که گفتیم معمولاً حامل بیشترین بار معنوی و حتی قداست. و نیز به همین نسبت مفسران را هم، به‌ویژه در کار و بار حافظ، قادر به انشای معانی متذوّقانه می‌کند، از این دست که اسلامی ندوشن می‌کند: نسیم موی، تنها بوی خوش آن نیست، وزشی است که در آن است، یعنی بوی و مغناطیس و لغزندگی و مواجیّت، همه با هم. («دنبالهٔ حکایت حافظ»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، س ۲۵، ش ۱ـ۴، پاییز ۱۳۶۷، ص ۱۲۰.)

پیوند: از ایرانی باستان pati-banda، اولی پیشوند و دومی =بستن و استوار کردن. (فرهنگ ریشه‌شناختی)

پیوند جان: به‌نظر می‌رسد از آن، معنایی چون مایهٔ برقراری عمر و روان و مایهٔ حیات اراده شده باشد. فردوسی، از زبان اردشیر بابکان در اهمیت کار دبیران:

دبیران چو پیوند جان منند همه پادشا بر نهان منند

(شاهنامه ۷، ۱۷۴)

جان آگه: = جان عِلوی (نک. ح ۱۴۸/۶.)

۲. مدّعیانی که... : زاهدان گریزان و نیز بازدارنده از جمال و جمال‌دوستی و عشق مبتنی بر آن؛ سیف فرغانی تفاوت زاهد و عاشق را به موجزترین شکل بیان می‌کند:

کز لب شیرین او وز خندهٔ چون شکّرش   زاهدان را رو ترش شد، عارفان را وقت خوش

(دیوان ۳، ۷۱)

حافظ خود ابیات متعدد در این معنی دارد، چون:

زاهد دهدم پند ز روی تو، زهی روی   هیچش ز خدا شرم وز روی تو حیا نیست

حجّت موجه: دلیل و برهان قاطع، سند معتبر، به یک معنی در برابر «حجّت مزوَّر» یا سند ساختگی و قلابی: «درین ایام استماع رفته که جمعی از ملازمان محاکم شریعت به اتفاق طایفه‌ای از اعیان مملکت حجتهای مزوَّر می‌نویسند که: فلان متموّل را از تاریخ بیست یا سی سال یا کمتر یا بیشتر، چندین هزار دینار به فلان شخص می‌باید داد.» (دستور الکاتب فی تعیین المراتب ۱، ۲۰۹، به نقل از شُمیس شریک امین، فرهنگ اصطلاحات دیوانی دوران مغول ۱۲۴) همچنین «موجّه» ایهام تناسب به طریق ترجمه در «وجه» دارد، که این نیز اقتباس خواجه از شاعران قبلی است؛ امیرحسن دهلوی، با عین همین ایهام:

گفتی که: مه شد روی من، دعوی موجّه کرده‌ای   با آن همه از مشک تر خطی بکش تأکید را

(دیوان ۱۳)

سلمان هم:

حال من شوریده چه محتاج بیان است؟   رنگ رخ من بین، که بیانیست موجّه

(دیوان ۲۶۹)

این مضمون که چهرهٔ محبوب حجت است برای عشق، در ادب تازی و پارسی نمونه‌های متعدد دارد. ابومحمد هروی از شبلی نقل می‌کند که در شبی همه شب این شعر را بازمی‌گفته است:

«کلُّ بیتٍ انتَ ساکنُهُ   غیرُ محتاج اِلَی ٱلسُّرُجِ

وجهُکَ المأمولُ حُجّتُنا   یومَ یَأتِی ٱلنّاسُ بِالحُجَجِ

هر خانه که تو ساکن آنی، آن خانه را به چراغ محتاج نبود، آن روی باجمال تو حجت ما خواهد بود.» (تذکرةالاولیاء ۲، ۱۸۱) بیت دوم در الرسالة القشیریه نیز نقل شده است. (۱۳۷، به نقل از زرین‌کوب، از کوچهٔ رندان ۲۱۵) ابن‌فارض هم می‌گوید:

وَ فی قطعی اللّاحی علیکِ و لاتَ حیـ   نَ فیکِ جِدالٍ، کانَ وَجهُکِ حجّتی

(دیوان ابن‌فارض 20) (اللاحی = لائم، مانع و تحذیردهنده از عشق؛ می‌گوید: این‌که منّاع و ملامتگرْ مرا از تو بازمی‌دارد جای جدال نیست، چون (جمال) چهرهٔ تو حجت موجّه من است.)

در پارسی هم، گذشته از بیتهای منقول از امیرحسن و سلمان، ناصر بخارایی می‌گوید:

عذر روشن عشق را رویت بس است — بند راه عاشقان مویت بس است

(دیوان ۱۸۴)

۳. سیب زنخدان: نک. ح ۲/۶؛ چاه زنخدان: نک. ح ۱۰۷/۸؛ مولانا:

دو صد یوسف نماید از خیالش — که هریک را ذقن بر طُرفه چاهی

(کلیات ۷، ۱۶۲؛ ذقن بر = بر ذقن)

ناصر بخارایی:

ترا به چاه زنخدان، کز آب خضر پر است — هزار یوسف دل اوفتاده زندانیست

(دیوان ۲۰۸)

۴. سعدی:

تو، درخت خوب‌منظر، همه میوه‌ای، ولیکن

چه کنم به دست کوته، که نمی‌رسد به سیبت؟

(غ ۱۹)

خواجو:

چون کوته است دستم از آن گیسوی دراز — زین پس من و خیالش و شبهای دیر یاز

(دیوان ۷۰۷)

نیز یادآور شعر شکوایی منسوب به فردوسی است:...گناه بخت من است این، گناه دریا نیست (صفا، تاریخ ادبیات در ایران ۱، ۴۷۹)

۵. حاجبِ درِ خلوتسرای خاص: احتمالاً همان «حاجب بزرگ» مراد است (همتا و همشأن خواجه علی قریب در دربار محمود غزنوی، که ذکر او بارها در تاریخ بیهقی رفته است) و یا «حاجب خاص» (که معادل آن است.) حاجبان مراتب مختلف داشته‌اند، برخی حاجب جامه‌دار بوده‌اند، که در مناسبتهایی مثل انتصاب کسی به وزارت، وی را به جامه‌خانه می‌برده و خلعت و تشریف درخور می‌پوشانده‌اند. نیز «حاجب حاجبان» (رسوم دارالخلافه ۱۵۵) «حاجب خاص» (دستورالکاتب ۱، ۲۸۲) و امثال اینها. (نک. حسن انوری، اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۳۱ ـ ۳۲.)

حاجب، باربگ، میرِ بار و غیره، واسطهٔ میان مردم و شاه بوده و نیازها و سفارشها را به او منتقل می‌کرده‌اند و اوامر او را هم به ارباب حاجت. از این روی خواجه از حاجب التماس دعا دارد تا سفارش او را به پادشاه بکند. امیرحسن دهلوی، هم در این معنی:

گفته‌ای، ای میر بار، حاجت شهری به شاه
حال غریبان بگو، نوبت ایشان رسید
بانگ مزن، ای رقیب، دم مزن، ای پرده‌دار
منتظر رحمتیم، قصّه به سلطان رسید
(دیوان ۱۷۰)

(نیز نک. «پرده‌دار» در: ح ۵/۶۰.)

۶. اگر به سالی... : به همان لحنی است که ما امروزه می‌گوییم: سالی، ماهی... یعنی پس از مدتها، که البته نامعلوم است. «ی» را خانلری یاءِ وحدت دانسته است. (دیوان ۲، ۱۱۸۴) اما اسلامی ندوشن آن را نکره می‌داند و معتقد است: قضیه مشروط به سالی یک‌بار نیست. (مقالهٔ مذکور در شرح بیت ۱ همین غزل، ص ۱۱۱) این نگارنده با توجه به معنی و لحنی که ذکر کرد نکره را درست‌تر می‌داند.

۷. ناصر بخارایی:

اگرچه نقش تو از پیش چشم غایب بود — نشد نهفته خیالت ز دیدهٔ ما دوش
(دیوان ۳۱۰)

* * *

از غزلهای فراوانی است که ممکن است خواننده را در برخی ابیات میان عرفان و مدح در تردید اندازد. سه بیت آخر بیشتر به مدح می‌برد تا عرفان. حاجب درِ خلوتسرای خاص (با توجه به گفتهٔ خود خواجه در باب حضرت حق، که:... کبر و ناز و حاجب و دربان درین درگاه نیست ۷۲/۷) فقط می‌تواند مدلول مدحی داشته باشد. «خاک درگه» و «به سالی دری زدن» (بدین لحاظ که درِ معشوق را سالی ماهی یک بار نمی‌زنند) مؤید همین مطلب است. «خاطر مرفّه ما» (مقول قول ممدوح مرفه متنعّم) به احتمال بسیار کنایتی از خاطر غیرمرفه شاعر است، و بیت به همین دلیل حاوی حسن طلب، به صورت پوشیده. محمود کیانوش نیز به درستی سه بیت آخر را مدحی دانسته است. («گدای کیمیاگر»، فصل کتاب، س اول، ش ۲ و ۳، تابستان و پاییز ۱۳۶۷، ص ۲۶ ـ ۲۷.)

۱ آن شب قدری که گویند اهل خلوت، امشب است
یـا رب، ایـن تأثیر دولت در کـدامین کـوکب است؟
۲ تـا بـه گـیسوی تـو دست نـاسزایـان کـم رسـد
هـر دلی در حـلقه‌ای در ذکـر «یـا رب، یـا رب» است
۳ کشـتهٔ چـاه زنـخدان تـوام، کـز هـر طـرف
صـد هـزارش گـردن جـان زیـر طـوق غـبغب است
۴ شـهسوار مـن، کـه مـه آیـنه‌دار روی اوست
تـاج خـورشید بـلندش خـاک نـعل مَـرکب است
۵ تاب خَوی بـر عـارضش بـین، کـافتاب گـرم‌رُو
در هـوای آن عـرق تـا هست، هـر روزش تب است
۶ من نـخواهـم کـرد تـرک لعـل یـار و جـام مـی
زاهـدان، مـعذور داریـدم، کـه ایـنم مـذهب است
۷ آن‌کـه نـاوک بـر دل مـن زیـرچشمی مـی‌زند
قـوت جـان حـافظش در خـندهٔ زیـر لب است
۸ آب حـیوانش ز مـنقار بَـلاغت مـی چکد
زاغ کِـلک مـن، بـنامیزد، چـه عـالی‌مشرب است

۱. بسیار نزدیک به غزل همروال سلمان است. (به سخن پایانی بنگرید.)
شب قدر: لَیلَةُالقدر در قرآن کریم (قدر ۱ ـ ۳) شب اندازه کردن (لسان‌التنزیل ۳۴۶) =لیلةٍ مبارکة (دخان ۳) مدلول آیات سورهٔ قدر این است که قرآن نزول کلی و یکجا [= دفعی] نیز به غیر از نزول تدریجی در طی مدت بیست و سه سال داشته است، به فحوای شریفهٔ: شهرُ رَمَضانَ الّذی اُنزِلَ فیه القرآن... الآیة (بقرة ۱۸۵) خدای تعالی آن را «لیلةالقدر» نام نهاده و ظاهر این است که مراد از قدْر تقدیر است و این شب، شب تقدیر است که خداوند مقدّر می‌کند رویدادهای سال را از این شب تا شب بعد مثل آن از آنچه از حیات و مرگ و رزق و سعادت و شقاوت و غیرآن پیش می‌آید، همچنان‌که قول او (دخان ۴ ـ ۶) در وصف این شب دلالت دارد. (علّامهٔ طباطبائی، المیزان ۲۰،

۳۳۰ ـ ۳۳۱) عزیز نسفی اقوال گروههای گوناگون را دربارهٔ شب قدر بدین سان بیان می‌دارد: الف. اهل شریعت: شبی از شبهای سال و افضل آنها، شبی نامعیّن در ماه رمضان؛ نزد اهل سنت، شب ۲۷ رمضان، نزد شیعه، شب ۲۱ این ماه؛ ب. اهل تناسخ: شب نزول و هبوط ارواح (تَنَزَّلُ الملائکةُ وَ الروح... الآیة، قدر ۴) و عروج آنها (تَعْرُجُ الملائکةُ وَ الرّوحُ الیه... الآیة، معارج ۴)؛ ج. اهل حکمت: شب‌قدر مبدأ است، چنان‌که روز قیامت معاد است. هرکه به مرگ صورت مرد و از گور قالب برخاست «یوم‌القیامة»، چون روح به عالم خود پیوست «یوم‌الجمع»، چون ترکیب قالب متفرّق شد و آب به آب و هوا به هوا... الخ بازگشت «یوم‌الفصل» و چون اسرار بر او آشکار شد «یومٌ تُبلَی السَّرائِر»؛ د. اهل وحدت: وصول از علم‌الیقین و عین‌الیقین به حق‌الیقین و نیل به مقام وحدت. (کشف‌الحقایق ۲۰۷ ـ ۲۱۱، به تلخیص) لیلة‌القدر: شبی است که در آن، سالک به تجلّیی خاص مخصوص می‌شود و «قدر» و رتبت خویش را نسبت به محبوب می‌شناسد، و آن وقتْ ابتدای وصول سالک به مرتبهٔ عین‌الجمع و جایگاه بالغان در معرفت است. (جرجانی، التعریفات ۲۰۴) شب قدر: بقای سالک را گویند در عین استهلاک به وجود حق تعالی. (الفتی تبریزی، رشف‌الالحاظ ۶۶، و با تغییر دو سه کلمه در: سید جعفر سجادی، فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی) «قدر» اصطلاحی نجومی هم هست = کوچکی و بزرگی کواکب، که در شش قدر یا اندازه نهاده‌اند. (نک. مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی، ذیل «قدر».) بعید نیست این معنی هم به طریق ایهام اراده شده باشد.

حافظ، چون دیگر غزلسرایان، «شب‌قدر» را به معنای مصطلح دینی آن به کار نمی‌برد، چون قید «اهل خلوت» (با توجه به مدلول آن در شعر او) مشعر بر شبی همچون شب وصل عارفان است. ابیات بعدی هم آمیزه‌ای است از تعابیر عارفانه ـ شاعرانه، و بر روی هم بیانگر این‌که شبی است که شاعر احوال و مواجید خود را به آن نسبت داده و به هر حال رویدادی شخصی و درونی است. در جاهای دیگری هم که از چنین شبی یاد کرده مفهوم وصال، یا دست‌کم تقرّب، از آن برمی‌آید، مثل:

شب قدری چنین عزیز شریف   با تو تا روز خفتنم هوس است

و یا:

شب قدر است و طی شد نامهٔ هَجر   سلامٌ فیه حتی مطلع الفجر

نکته این‌که «ذکر» را، که در شب قدر معمول است، به این دعای عاشقانه اختصاص داده که دست نااهلان به گیسوان زیبا و پاک دلدار نرسد. دیگر شاعران، به‌ویژه

اصحاب غزل، نیز مفهومی در همین حدود وصال و پیوند با محبوب آسمانی از آن خواسته‌اند؛ مولانا به آمدن محبوب اشاره می‌کند:

ازین همه بگذر، بیگه آمده‌ست حبیب　　شبم یقین شب قدر است، قُل لِلَیلِی: «طُل»
(کلیات ۳، ۱۶۰؛ طُل = دراز شو)

سعدی:

آن‌که گویند: به عمری شب قدری باشد　　مگر آن است که با دوست به پایان آرند
(غ ۲۲۹)

حسن دهلوی:

لیلة‌القدر شود تیره شب از بی‌قدری　　به سلامی که تو یاری کنی امشب، یارا
(دیوان ۱۰)

خواجو به لزوم باده و مستی در چنین شبی اشاره دارد:

شب قدر است، قدر شب دریاب　　وز می و مجلس اجتناب مکن
(دیوان ۷۴۲)

اهل خلوت: هم شامل زاهدان می‌شود و هم عارفان خلوت‌گزین و چله‌نشین. در مورد زاهد: حافظ خلوت‌نشین دوش به میخانه شد... (۱/۱۶۵) و:... حافظ خلوت‌نشین را در شراب انداختی (۴۲۵/۱۱) و در خصوص عارف:

درونها تیره شد، باشد که از غیب　　چراغی برکُند خلوت‌نشینی

خلوت: تمایل به عزلت، تنهایی و گوشه‌نشینی، سیرهٔ غالب بر اهل تصوف و عرفان و عادت و دأبِ ـ دست‌کم ـ اغلب ایشان بوده است، چنان‌که حتی اجتماعی‌ترین و پرتحرک‌ترین گروههای اهل طریقت نیز حداقل بخشی مهم از اوقات خود را در خلوت و در حال تأمل و استغراق در دنیای درون به سر می‌آوردند. یحیی باخرزی، در باب اهمیت خلوت و عزلت: «و نزدیک مشایخ مقرر و محقق است که وحدت و عزلتْ بنیاد کار است، و اصل سلوک و تصوف بر اوست و متمسک ارباب صدق است.» (فصوص‌الآداب ۳۱۱) عبّادی، در فایدهٔ آن: «فایدهٔ خلوت آن است که حواس جمع گردد و از نظر و استماع و قول زیادتی نجات یابد، که در میان آدمیان چاره نیست، و از مساعدت کردن در احوال که مهم نیست در فضول افتادن به ضرورتْ حواس نیز متفرق شود در جوانب، و از آنجا تشعّب خواطر تولد کند. و طبیعت غدّار است چون اشتغال خلایق به لذّات می‌بیند و استغراق به شهوات می‌شناسد او نیز داعی گردد نفس را بدان مساعدت باشد و آنگاه رخصتها طلبد و ناگاه

متعدی گردد، در مهالک افتد.» (التصفیه فی احوال المتصوفه ۱۰۸ ـ ۱۰۹) عزّالدین محمود کاشانی، اهل خلوت را برترین درجه در میان خانقاهیان می‌داند و این درجات را چنین برمی‌شمارد: الف. اهل خدمت، که سالکان نووارد به خانقاه‌اند و باید با خدمتگزاری به خانقاه اهلیت صحبت یابند؛ ب. اهل صحبت، یعنی حشر و نشرکنندگان با ابنای جنس بدین مقصود که دلها وحدت پذیرد؛ ج. اهل خلوت، که پیران و کاملان‌اند. (مصباح‌الهدایة ۱۵۷ ـ ۱۵۸) البته مؤلف این موضوع را استدراک می‌کند که خلوت‌گزینی امری محدث است و سیرهٔ رسول (ص) و صحابه نبوده، چه ایشان به صحبت و همنشینی متّصف بوده‌اند و نه خلوت داشتن. (۱۶۰؛ برای اطلاع بیشتر در باب خلوت، شرایط و آداب آن، نک. همان ۱۶۳ ـ ۱۷۱.) متصوفه برای چلّه‌نشینی‌ها یا اربعینات خود بیش از همه به این حدیث مشهور استناد می‌کنند: مَنْ اَخْلَصَ لِلّٰهِ اربعینَ صَباحاً ظَهَرَتْ یَنابیعُ الحِکمةِ مِنْ قلبِهِ علیٰ لِسانِهِ. (آن‌که چهل روز خدای را خالی دارد، سرچشمه‌های حکمت از قلبش بر زبانش پیدا آید.) کاشانی درک حکمت اختصاص میقات را به چهل روز جز برای انبیا و خواص اولیا ناممکن می‌داند، لیکن با استناد به عوارف‌المعارف سهروردی، سرشته شدن گِل انسان را در چهل روز (مطابق حدیث قدسی: خَمَّرتُ طینةَ آدمَ بِیَدی اربعینَ صباحاً) حکمت آن ذکر می‌کند. (همان ۱۶۲)

و امّا خلوت یا معادل آن تنهایی در حافظ سه معنای مشخّص دارد: الف. تنهایی، عزلت و گوشه‌نشینی؛ این تنهایی گاهی به معنای انزوا و انفراد معمولی یا همان بیکسی تنگدلانه و ملال‌زاست:

سحر تنهایی‌ام در قصد جان بود　　　خیالش لطفهای بیکران کرد

گاه هم به دلیل فضای معنوی آن دلپذیر:

حافظا، در کنج فقر و خلوت شبهای تار　　　تا بود وردت دعا و درس قرآن، غم مخور

ب. جمعی که به صورت محفل انس و مجمع حریفان با یکدیگر انجمن (غالباً سرّی) کرده‌اند:

حضور خلوت انس است و دوستان جمع‌اند　　　«وَ اِن یکاد» بخوانید و در فراز کنید

یا:

ما محرمان خلوت اُنسیم، غم مخور　　　با یار آشنا سخن آشنا بگو

ج. عزلت و وحدت عارفانه، که بیت متن به همین معناست، و نیز:

خوش است خلوت، اگر یار یار من باشد　　　نه من بسوزم و او شمع انجمن باشد

۲. حلقه: بارها ایهام با آن میان حلقهٔ اهل دل و حلقه یا شکن گیسو دارد، چون:

ز کفر زلف تو هر حلقه‌ای و آشوبی　　　ز سحر چشم تو هر گوشه‌ای و بیماری

ذکر: نک. ح ۲۲۶/۴.

۳. چاه زنخدان: نک. ح ۱۰۷/۸.

غبغب: گوشت برجسته‌ای که زیر زنخ مردم فربه پدید آید، جمع: غَباغِب. (معین) نوع سپید یا سیمین و لطیف آن در جمالشناسی قدما دلخواه بوده است.

ش: شناسهٔ اضافیِ مقدّم آمده، متعلق به «غبغب» (=غبغبش)

۴. شهسوار: یا تکسوار یا یکسواره: معشوق چست و چالاک را به صورت سوار بر اسب تصویر کرده‌اند که دیگر زیبارویان به گَرد مرکب او هم نمی‌رسیده‌اند. این نیز در جمالشناسی پیشینیان مطلوب طبع بوده است. شهسوار چرخ یا یکسوارهٔ گردون معمولاً تعبیری از خورشید است. حال، حافظ با دو تشبیه مضمر همراه با تفضیل ابتدا ماه را به عنوان آینه‌دار یار در برابر وی کوچک می‌شمارد، بدین‌گونه که در لخت نخست با تعبیر آینه‌دار، خورشید را، که ماه نور خود را از او می‌گیرد، به ذهن متبادر می‌کند، و آنگاه در لخت دوم نوبت به خود خورشید می‌رسد تا بلندترین چیز و مایهٔ عظمت آن یعنی تاجش را خاک پای مرکب یار (و نه حتی خود وی) بخواند.

آیینه‌دار: سرتراش و حجّام (برهان) خادم که آیینه پیش رو گذارد و به معنی مقابل و روبرو و به معنی ظاهرکنندهٔ عیب یا خوبی. (غیاث) به نظر این نگارنده، آیینه‌دار به معنای سرتراش و حجامت یا فَصدکننده در حافظ نیامده و فقط معنای دوم مورد نظر بوده است، یعنی کسی (معمولاً دختری که خود از زیبایی بهره دارد) که آینه پیش عروس می‌گیرد تا او خود را در آن بنگرد. «آینه‌گردان» هم (که حافظ، چه به همین صورت و چه با فعل «آینه گرداندن» به کار برده) به همین معنی است. آیینه‌داری و آینه‌گردانی یکی از سنن جشنهای عروسی و عقد بوده است، که هنوز هم در برخی جاها بیش یا کم برقرار است. آیینه‌دار و آینه‌گردان در دهخدا هم به همین معنی آمده است. نیز خواجه می‌گوید:

جلوه‌گاه رخ او دیدهٔ من تنها نیست　　　ماه و خورشید هم این آینه می‌گردانند

ای آفتاب آینه‌دار جمال تو　　　مشک سیاه مجمره‌گردان خال تو

برخی حافظ‌پژوهان آیینه‌دار را همان آرایشگر و سلمانی و سرتراش معنی کرده‌اند، مثل هاشم جاوید. (حافظ جاوید ۳۴۰) توجیه ایشان این است که آرایشگری شغلی فرودست است و حافظ می‌خواهد ماه را در برابر معشوق خود تحقیر کند. من

معنایی را که درست می‌انگارم گفتم. البته در قصد شاعر بر کوچک‌شماری ماه با جناب جاوید موافقم، ولی معتقدم که این قصد در معنای مورد نظر من هم نمود دارد، چون دختر آیینه‌دار هم در زیبایی فرودست دلدار شاعر است، و بنابراین دیگر نیازی به ارادهٔ معنای ناخوش سرتراش و سلمانی و غیره نیست، همچنان‌که در بیت «ای آفتاب آینه‌دار...» هم نظیر همین تحقیر در مورد آفتاب و مشک مصداق دارد.

تاج: صورت اِکلیل؛ ابوریحان: «و نام منزل هفدهم اکلیل، اَی افسر، و سه ستاره است روشن بر پیشانی کژدم [= برج عقرب ـ م] و بر پهنا نهاده، و اندر آن لَختکی خَم است.» (التفهیم ۱۱۱)

تاج آفتاب: اِکلیل: صورت فلکی، شامل اکلیل جنوبی و شمالی؛ اکلیل جنوبی Couronn Austral (فرانسه)، Corona Australis (یونانی) از صور یازده‌گانهٔ جنوبی، و سیزده کوکب‌اند همه در صورت، و به واسطهٔ حالت دایرهٔ آنها اعراب آنها را «قُبّه» خوانند و بعضی «ادعی‌النعام.» (نفائس‌الفنون ۳، ۴۵۸) اکلیل شمالی Couronn Boréal (فرانسه)، Corona Borealis (یونانی) فکّه و عوام آن را «کاسهٔ یتیمان» و «کاسهٔ درویشان» و «قصعةالمساکین» گفته‌اند، صورتی است در نیمکرهٔ شمالی. (مصفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی، ذیل «اکلیل») تاج آفتاب: «آفتاب دلیل کند بر پادشاهی و بزرگی [...] و بر ملوک و سلاطین و رؤسا و ارباب دولت و هیبت و کسانی که قوّت و غلبه دارند.» (نوادرالتبادر ۵۵ ـ ۵۶)

در چند بیت حافظ یا ترکیب «تاج آفتاب» و «تاج خورشید» آمده، و یا به هر حال میان تاج و خورشید یا آفتاب رابطه برقرار شده است، مثل: ۵/۵۰، ۱۵۸/۱۱، ۱۶۷/۶ و ۴۲۵/۱۳.

ش: متعلق به «مرکب» (= مرکبش)

۵. خوی = عرق رخسار و تن (نک. «خوی‌کرده» در: ح ۱۷/۲.)

گرم‌رو: گرم‌رُو (= دارای چهرهٔ گرم و آتشین)؟ گرم‌رَو (= گرمتاز و تندرو)؟ به گمان من هردو، هریک به وجهی، درست و مناسب است و هیچ‌کدام برتری چندانی بر دیگری ندارد. بعید هم نیست که شاعر آن را به عمد و به صورت ایهام لفظی یا خوانش آورده (مثل «دریاب و دریاب» در ۱۵۸/۲، که هردو را می‌توان به فتح اول خواند، یا اولی را به فتح و دومی را به ضم.) با این همه شاید «گرم‌رُو» با مضمون سازگارتر باشد.

بیت مجموعه‌ای است از تناسبهای معنایی در تمامی کلمات، و حاصل معنی

این‌که: حتی آفتاب، با وجود گرمای چهره یا گرمتازی، در تب و تاب و رشک نسبت به عرق عذار معشوق است، نظیر:

گل بر رخ رنگین تو تا لطف عرق دیـد　　　در آتش رشک از غم دل غرق گلاب است

۶. اینم مذهب است: حافظ بارها به «مذهب ما» اشاره کرده، و معنای آن طریقت و معاملتی است که‌گاه با تصوف و عرفان برابر است و گاهی نیز متفاوت با آیین متصوفه و دربردارندهٔ مفهوم کلّی عشق و شور و خلوص و اخلاص است، و مصداق عام سخن مولانا:

مذهب عشق از همه دینها جداست　　　عاشقان را ملت و مذهب خداست

(مثنوی ۲، ۳۴۳)

در یک تعبیر کلی می‌توان گفت مذهب خواجه و همانندان او هرچه هست زهد نیست، زرق و ریا نیست، رسوم و طاعات ظاهر نیست، مستوری‌فروشی و کرامات‌نمایی نیست و... دین او را «سودای بتان» تمام است و دلش را «محراب ابروی» یار بس، و باقی «فسون است و فسانه». به هر حال در عالم شعر چنین است، وَ اللهُ اعلمُ بحقائقِ الامور.

۷. ش: متعلق به «لب» (=لبش)

اینجا هم با برخی صفاتِ ظاهراً متفاوت یا پارادوکس‌گونه روبه‌روییم: دلدار هم می‌کُشد و هم زنده می‌کند. دست به تیر می‌گشاید و لب به خندهٔ نوشین، همچنان‌که چشم خمارش دل عاشق را آونگ میان مهر و کین می‌کند و فریب جنگ را آهنگ صلح می‌نمایاند، یا چنان‌که دیدیم چشمْ عربده دارد و لبْ پوزخند تسخر، که نظایر اینها بسیار است.

۸. آب حیوانش ز...: تکرار عین مصراع اول ۴۰۲/۶

زاغ کِلک: تشبیه قلم به زاغ، بیش از هر چیز قلمی را به‌نظر می‌آورد که در قدیم از شهپر (=درشت‌ترین پرهای) پرندگان می‌گرفته‌اند. نوک آن هم، به سبب آغشتگی به دوده، چون منقار زاغ سیاه بوده. صریر یا صوت جیر و جیر قلم هم بی‌شباهت به نعیق کلاغ نیست. مشرب (به معنای حقیقی) در مورد قلم هم همان آبشخور آن، یعنی دوات، است. نیز شاعر سخنی را که کلک می‌نگارد از بابت ارزشمندی و گوارایی به چشمهٔ آب زندگی مانند کرده است، چون از این خامه همان برون می‌تراود که با همت والای خود از آن آشامیده است.

❋ ❋ ❋

غنی، و به دنبال او عبدالعلی دستغیب، این غزل را به احتمال بسیار سرودهٔ سالهای پس از ورود شاه شجاع به شیراز، پس از درگیریهای او با برادرش محمود، می‌دانند. (حافظ‌شناخت ۲، ۶۸۷ ـ ۶۸۸) چرا؟ چون شاعر در آن «شهسوار» به کار برده و این به معنای ابوالفوارس، لقب شاه شجاع، است، همین. آیا موجّه است؟ به راستی آیا در سراسر غزلْ کمترین نشانی از دخول مضامین مدحی، خواه به صراحت و خواه اشاره، وجود دارد؟ هرچه هست تغزل و عاشقانه‌سرایی آمیخته به برخی ایده‌های عرفانی است. وانگهی، «شهسوار» مگر در اشعار شعرا، به‌ویژه غزل، کم به معنای معشوق چست و چالاک و چیره به کار رفته است؟ و آیا اگر خواجه در دو سه مورد آن را در غزلهای مدح‌آمیز (در وصف شاه شجاع و اتابک شمس‌الدین پور پشنگ) به کار گرفته، این به خودی خود دلیل کافی بر ارادهٔ شاه شجاع است؟ یا به دیگر سخن، ممکن نیست آن را در جایی صرفاً چون وصفی عاشقانه به کار برده باشد؟

و اما غزل حافظ در میان غزلهای همروال دیگران بیش از همه شبیه به دو غزل سلمان است، و شاید به این دلیل که سلمان قدری قبل از خواجه می‌زیسته و گویا زودتر از وی به نام و آوازه رسیده بوده بتوان سخن خواجه را متأثر از او دانست. نخست غزلی که مطلع حافظ شباهت به آن دارد، اگرچه «امشب است» را به عنوان ردیف دارد:

عاشقان را از جمالت روزبازار امشب است
لیلةالقدری که می‌گویند، پندار امشب است
(دیوان ۷۹)

دیگر غزلی کاملاً همروال با آنِ خواجه، که در ساختار کلّی و در موارد متعدد به آن قرابت دارد:

تا بدیدم حلقهٔ زلف تو، روز من شب است
تا ببوسیدم سر کوی تو جانم بر لب است
(همان ۷۱)

(لخت نخست در چاپ مورد استفادهٔ من، یعنی مشفق: زلف تو در روز الست، که پیداست خطای محتوایی ـ دستوری ـ قافیه‌ای، هر سه، است. از روی کلیات سلمان ساوجی، طبع عباسعلی وفایی ۲۳۵ اصلاح شد.)

برخی همانندیها: مطلع حافظ با این بیت سلمان:

آفـــتابی امشـــبم در خـــانه طـــالع مـــی‌شود

گـوییا در خـانهٔ طـالع کـدامـین کـوکب است

قدری شباهت میان بیت ۲ حافظ با:

یا رب، آن ابرو چه محراب است کز سودای آن

در زوایای فلک پیوسته یا رب یا رب است؟

قرابت مضمونی بیت ۵ خواجه با:

پیش عکس عارضش میرم، که شمع از غیرتش

هر شب و هر روز گاهی در عرق، گه در تب است

همچنین سلمان نیز در غزل اول می‌گوید: شب قدر و وقت خوش، به خلاف وعدهٔ زاهدان به قیامت، هم امشب است:

گـر بـه فـردا وعـدهٔ دیـدار جـانان مـی‌دهند

عـــارفان را وعـدهٔ فـردای دیـدار امشب است

۱ مارا ز خَیال تو چه پروای شراب است؟
خم گو: سرِ خود گیر، که خمخانه خراب است

۲ گر خَمر بهشت است، بریزید، که بی‌دوست
هر شربت عَذْبم که دهی، عین عذاب است

۳ افسوس که شد دلبر و در دیدهٔ گریان
تحریر خیالِ خط او نقش بر آب است

۴ بیدار شو، ای دیده، که ایمِن نتوان بود
زین سیل دَمادَم که درین منزلِ خواب است

۵ معشوقه عِیان می‌گذرد بر تو، ولیکن
اغیار همی بیند، ازان بسته نقاب است

۶ گل بر رخ رنگین تو تا لطف عرق دید
در آتش رشک از غم دل غرق گلاب است

۷ راه تو چه راهیست، که از غایت تعظیم
دریای محیط فلکش عین سراب است

۸ در کنج دِماغم مطَلَب جای نصیحت
کاین حجره پر از زَمزَمهٔ چنگ و رَباب است

۹ حافظ چه شد ار عاشق و رند است و نظرباز؟
بس طور عجب لازم ایّام شباب است

۱. پروا: توجه، اعتنا، التفات؛ این واژه در گذار روزگار، دگرگونیهای معنایی یافته است، بنگریم: «پروا: فراغت باشد؛ چنان‌که دقیقی گفت، بیت:

ابوسعد، آن که از گیتی بدو برگشت شد بدها
مظفر، آن که شمشیرش ببرد از دشمنان پروا»
(لغت فرس)

«فراغت بود؛ امیرمعزی گفت، بیت:

قمر ز قبضهٔ شمشیر تست ناایمن زحل ز پیکر پیکان تست ناپروا»
(صحاح‌الفرس)

«به یادآمدن و فراغت بود و سراسیمه را نیز گویند بی‌پروا؛ دقیقی گوید: ابوسعد، آن‌که... [بیت منقول در لغت فرس] «ناپروا: بی‌فراغت و سراسیمه شدن را گویند.» (سرمهٔ سلیمانی) به گمانم همین تعاریف تا حدودی می‌تواند تحول «پروا» را نشان دهد، که چگونه از فراغت آغاز و به سراسیمگی منتقل می‌شود، و سرانجام معنای بیم و باک می‌یابد و «ناپروا» و «بی‌پروا» به نترس و بی‌باک بدل می‌گردد. به هر حال وقتی «پروا از چیزی» معنای توجه و التفات داشتن به آن را به خود می‌گیرد، همین معنی می‌تواند با اندکی شدّت و غلظت یافتن یا به اصطلاح «نوانس» و «تاندانس» به معنای ترس از آن تبدیل شود. در دیگر فرهنگها معانی مختلف «پروا» بدین‌گونه با هم جمع می‌آید: پروا [...] به معنی طاقت و آرام و صبر باشد ـ و به معنی توجه و التفات و رغبت و میل هم هست، و ترس و بیم و باک ـ و سر و برگ را نیز گویند. (برهان) سرانجام، زنده‌یاد معین معانی آن را چنین با نظم طبقه‌بندی می‌کند: الف. ترس، هراس، بیم، باک، محابا، مهابت، رعب، خوف، جبن؛ ب. تاب، توان، طاقت، تحمّل؛ ج. فرصت، وقت و زمانِ مستعد برای امری؛ د. رغبت، میل؛ هـ. پرداختن به...، رعایت جانب کسی، توجه، التفات، میل؛ و. اندیشه، تذکر؛ ز. قصد، عزم؛ ح. آرام، فراغ، فراغت، سکون، قرار (معین) باری، در حافظ یکی از معانی «پروا» ملاحظه، مراعات و رعایت است، چنان‌که پیشتر داشتیم. (نک. ح ۱۶/۳.) معنای دیگر (و نزدیک به قبلی) توجه و التفات به چیزی و انصراف از چیز دیگر است، که بیت حاضر نیز از همین دست است: ما از خیال تو به شراب منصرف نمی‌شویم یا نمی‌پردازیم. نیز:... مرا ز خال تو با حال خویش پروا، نه (۴۱۷/۱) = از خال تو به حال خود نمی‌پردازم. یا:... کز وی و جام می‌ام نیست به کس پروایی (۴۸۱/۸) = از او و مَی منصرف و به کسی متوجه نمی‌شوم. سرانجام، معنای ترس و هراس، که به گمان من در ترکیب «ناپروا» آمده:... وین دلِ سوخته پروانهٔ ناپروا بود (۲۰۰/۴) معین خود واژهٔ «پروا» را هم در این بیت به معنای ترس و باک می‌داند (اما این کمترین آن را در این بیت به همان معنای توجه، اعتنا و التفات می‌داند):

سرّ این نکته مگر شمع برآرد به زبان   ورنه پروانه ندارد به سخن پروایی

(حاشیهٔ «پروا» در برهان) اما خرّمشاهی در باب بیت «درویش نمی‌پرسی و ترسم...» (۱۶/۳)، در عین این‌که به درستی معنای آن را در این بیتْ توجه، التفات و رعایت ذکر می‌کند، چنین نظری ابراز می‌دارد که «پروا» به معنای بیم و باک، مطلقاً نه در حافظ به کار رفته و نه در حدود عصر او. (حافظنامه ۱، ۱۶۶) اما نظر این نگارنده،

چنان‌که رفت، خلاف این است، چه ترکیب «ناپروا»، چنان‌که گفتم معنایی بجز بی‌پروا و بی‌باک ندارد. صورت کامل بیت را هم نقل می‌کنم و از خوانندگان داوری می‌خواهم که آیا معنایی بجز این، و مثلاً چیزی چون بی‌فراغت، بی‌توجه، و حتی سراسیمه را از آن دریافت می‌کنند؟:

یاد باد آن‌که رُخت شمع طرب می‌افروخت — وین دل سوخته پروانهٔ ناپروا بود

در هر حال، بر آنم که: مادام که ما از منابع متقن آماری (همچون فرهنگهای بسامدی و فرهنگهای تاریخی)، جز در مورد معدودی از متون، برخوردار نیستیم تا بتوانیم چون روش‌آموزان غربیِ خود با دقت و قطعیت در این ابواب نظر دهیم، بهتر است از این‌گونه اطلاقها و تعمیمها اندکی «پروا» کنیم، به‌ویژه که دیدیم همان معانی ملاحظه، محابا، رعایت، توجه، اندیشه و غیره خود با اندک میلی به معنای بیم و باک بدل می‌شود.

سر خود گرفتن: ایهام دارد: الف. سر خود را در حال صداع یا ملال در دست گرفتن؛ ب. سر خود را پوشیدن و بستن، چون کوزه و خمِ سرباز، چنان‌که امروزه هم «سرش را بگیر» به معنای سر یا درش را ببند و محکم کَن به کار می‌رود. صفت «سرگرفته» هم به همین دو معنی در بیت دیگر خواجه آمده است:... سرگرفته چند چون خمّ دنی؟ (۴۶۹/۲) ج. سر خود گیر یعنی برو پی کارت؛ اوحدی، با همین معانی و ایهامها (با احتمال تأثیرگیری خواجه از آن):

دست عشقت قدحی داد و ببرد از هوشم

خم می‌گو: سر خود گیر، که من در جوشم

(دیوان ۲۸۴)

خمخانه: پیشتر هم گفته شد (ح ۱۸/۶) که تفاوت خمخانه، یعنی مکانی که خمهای بزرگِ بسیار در آن هست، با ظروف کوچکتر، مثل سبو و صراحی و کوچکترین آنها، یعنی پیاله و ساغر، فقط در حیطه یا گسترهٔ استیلای عشق و مستی بر آدمیان است، و نه در کیفیت و ماهیت. این استیلا و عمومیت را معمولاً با نماد خمخانه یا خمستان یا خمزار (که این‌دو به دلالت لفظ، حتی وسعتی بیش از خمخانه دارند) بیان می‌شود. خواجه هم با ذکر «خمخانه خراب است» (=غرق در برترین حدّ مستی است) همین شمول و عمومیت عشق را بیان می‌کند، چون در حکم این است که بگوید: خم که سهل است، خمخانه هم... همین معنی را عطار بدین‌گونه بیان می‌دارد:

به مسجد بتگر از بت بازمی‌دانستم و اکنون
درین خمخانهٔ رندانْ بت از بتگر نمی‌دانم
(دیوان ۳۹۶)

که عدم تمییز میان بت و بتگر به دلیل همان عمومیتی است که البته راه به وحدت می‌برد، و جایی برای ثنویت و دوگانه‌بینی باقی نمی‌گذارد. صوفیه گاهی از «خم» ارادهٔ صبغةالله می‌کنند بدین لحاظ که صبّاغان (= رنگرزان) جامه‌ها را در خم می‌ریزند و رنگ می‌کنند. خداوند نیز در مقام صبّاغ کلّ کاینات، رنگِ (= تعینِ، نشانِ، وجه تمایزِ) هر چیزی را در عالم وجود در خُم صبغةاللهیِ خود مقدّر می‌کند. «خم: مرتبهٔ سرّی و لطیفهٔ روحی را گویند و بر مرتبهٔ احدیةالجمع هم اطلاق کنند، بیت:

صبغةالله است خمّ رنگ هو   نقشها همرنگ گردد اندرو»
(مرآت عشاق، نقل از برتلس، تصوف و ادبیات تصوف ۱۹۴)

خم و خمخانه را در واژه‌نامه‌های تصوف به گونه‌هایی دیگر هم تعریف کرده‌اند، که تفاوتی در غایت امر با آنچه ذکر شد ندارد، چون همگی سرانجام به اصل وحدت بازمی‌گردند، و چنان‌که در جای خود گفته‌ام غالباً صبغهٔ ذوق یا استنباط شخصی دارد؛ الفتی تبریزی: «خُم: موقف را گویند.» (رشف‌الالحاظ ۶۱) «خمخانه: محیط تجلیات را گویند، که عالم دل است.» (همان‌جا)

۲. خمر بهشت: = شراباً طَهوراً (انسان ۲۲)

شربت: نوشیدنیها در حدود عصر حافظ و محیط او بسیار متنوع و مصنوع از مواد مختلف بوده است. ابن‌اِخوه، در سدهٔ هفتم، در بحث از حِسبت شربت‌سازان، از هفتادوچهار نوع شربت به عنوان انواع معمولی و بلامنع نام برده است. (نک. آئین شهرداری در قرن هفتم، ترجمهٔ بخشی از معالم القربة فی احکام الحِسبة ۱۰۹ ـ ۱۱۲.) به گمانم خوانندگان می‌دانند که انواع شربتها و عرقیات بس متنوع و مرغوب طبع تا چه حد در میان شیرازیان رواج دارد، و این تمایل طبع این طایفه بی‌تردید ریشه در سنتی دیرینه دارد، که تا کنون در هیچ جا بجز آن چنین جایگاهی نداشته است. یکی از آنها «شربت قند و گلاب» (۵۲/۷) یا «قند آمیخته با گُل» به همان معنی (۱۷۷/۴) است.

عَذْب ـ عَذاب: عذب: آب گوارا، جمع: عِذاب و عُذوب (لسان‌العرب) لطف کلام در ایجاد جناس اشتقاق از یک مادهٔ واحد (ع ذ ب) ولی با دو معنای متضاد است. البته دلیل این تضاد معنایی، مطابق تعاریف فرهنگنویسان در ذیل این مادّه، این است که «عذاب» خود عبارت از منع آشامیدن و خوردن در مورد آب یا خورش گواراست، و

از همین‌جاست که معنای گوارا به ناگوار و مایهٔ عذاب تبدّل می‌یابد. (جمهرة، لسان‌العرب)

عَین: ایهام به معنای چشمه، که مرتبط با شربت (= عربی شربة = جرعه) است. خمر بهشت هم از جویهای جنّت است.

۳. تحریر: حسینعلی هروی آن را با توجه و استناد به کتاب تحریر اقلیدس به معنای ترسیم اَشکال هندسی می‌داند. (نقد و نظر دربارهٔ حافظ ۵۵) در شرح خود هم فقط می‌نویسد: ترسیم. (شرح غزلهای حافظ ۱، ۹۷) این دومی از فرط کلیتْ چیزی را حل نمی‌کند، و اولی هم درست نمی‌نماید. تحریر، با توجه به دیگر کاربردهای مشابه در حافظ، به نظر بنده چیزی چون «سایه زدن» مصطلح در نقاشی است. تحریر: نقش خط برکشیدن، جمع: تحریرات (معین) به معنی خطهای باریک که از موقلم [= قلم‌موـ م] بر نقوش و تصاویر کشند. (غیاث) خطوطی که بر گِرد کاغذ خطوط و تصاویر کشند. (آنندراج) دهخدا هم همینها را از غیاث‌اللغات و آنندراج نقل کرده است. اما معانی بهتر و شواهد را در دیگر منابع لغوی و اصطلاحی باید جست: خطی که بر گِرد نقش کشند؛ محتشم کاشانی:

تا خطت یافته تحریر، خط ساده‌رخان　　　پیش رخسار تو نقشیست که بی‌تحریر است

(وارسته، مصطلحات الشعراء) فارسیان به معنی خطوطی که بر گِرد خط و تصویر کشند نیز آرند؛ سالک یزدی:

مانی از شرم رخت تصویر نتواند کشید　　　ور کشد، همچون خطت تحریر نتواند کشید

(چراغ هدایت) از مجموع این تعاریف و شواهد، همان سایه زدن است که به نظر می‌رسد مراد شاعر باشد. نیز بسنجیم با این بیت خواجه:

بیا، که پردهٔ گلریز هفت خانهٔ چشم　　　کشیده‌ایم به تحریر کارگاه خیال

تحریر خیال: نیز سوابق متعدد در اشعار دارد، که بی‌ارتباط با آنچه نقل شد نیست؛ عبدالقادر بیدل:

گیسوی تو دامیست که تحریر خیالش　　　از نال به زنجیر کشیده‌ست قلم را

(دیوان ۱، ۱۶)

نیز: تحریر کردن خیال (به صورت فعلی)، سیف فرغانی:

بی‌مداد مدد تو قلم فکرت ما　　　کند شد تا نکند نقش خیالت تحریر

(دیوان ۲، ۱۵۷)

سلمان:

از بس که من خیال تو تحریر می‌کنم — بشکست خامهٔ مژه‌ام در بیان چشم
(کلیات سلمان ساوجی، طبع عباسعلی وفایی ۲۳۵)

نقش بر آب: تعبیری پارادوکسی و ایهامی است: الف. خط سبز یا مشکین دلبرْ نقشی بر رخسار او، که چون آب سپید و باصفاست، می‌زند؛ ب. کار محال و بیهوده؛ می‌دانیم که تنها خداوند است که قادر است نقش (اندامهای انسان) بر آب (مایع صلب) بزند، و لاغیر؛ در «سنایی‌آباد»:

قدرتش نقشها بر آب زند — سکّه بر نقد آفتاب زند
(مثنویهای حکیم سنایی ۵۵)

یا سعدی:

دهد نطفه را صورتی چون پری — که کرده‌ست بر آب صورتگری؟
(بوستان ۳۴)

ج. وقتی خیال دوست به چشم من می‌آید، نقش (زیبای) او درون آب چشم من چون نقشی بر آب است.

تعبیر نقش بر آب، با معانی و بارهای تخیلیِ پیرامون آن، همواره دلخواه غزلسرایان بوده است. بهاء ولد با توجه به معنای اخیر می‌گوید: اگرچه نقش معشوق را معاینه نمی‌توان دید، لیکن او را در گِل‌آب مژه می‌توان یافت: «عاشق می‌گوید به زبان حال که: اگر به چشمْ رخسارهٔ ترا نمی‌بینم، ولکن از گِل‌آبهٔ مژه، رخ چون گلت می‌یابم.» (معارف ۳۴)

خواجو (به معنای الف):

خط سبز تو از سیهکاری — باز نقشی دگر بر آب زده
(دیوان ۴۹۱)

سلمان (به معنای ج):

دیدهٔ تردامنم تا می‌زند نقشی بر آب — خاک کویت را به خون هر شب منقّش می‌کند
(دیوان ۱۴۷)

ناصر بخارایی (به معنای ج):

شبی خیال تو در خون چشم ما آمد — چه آشناست که در خون آشنا آمد؟
خیال روی تو نقشی بر آب زد پرآب — ز نقش روی تو آبی به چشم ما آمد
(دیوان ۲۵۹)

اما بیت حافظ یک‌تنه جامع هرسه معنای یاد شده است و «خط»، «نقش» و «آب»

هرسه را نیز یکجا دارد. (خواهیم دید این سه در دو بیت دیگر او نیز با هم آمده است.) عمدهٔ لطف بیت هم در «خط» و تصاویر و تخیلات همراه آن است. بیت خواجو «خط» را داشت ولی تنها یکی از سه معنی را حامل بود، بیتهای سلمان و ناصر هم فاقد جامعیتِ (و البته فشردگیِ) بیت خواجه‌اند.

و اما بجز این بیت خواجه، در دو بیت دیگر هم واژه‌های سه‌گانهٔ خط، نقش و آب با هم آمده:

خط ساقی گر ازین گونه زند نقش بر آب — ای بسا رخ که به خونابه منقّش باشد

دیشب به سیل اشک ره خواب می‌زدم — نقشی به یاد خط تو بر آب می‌زدم

در هرسه بیت گریستن هست، چرا؟ به گمان من زبان تصویر با ما حرفها دارد. بدبینی و نومیدی از چهره نمودن یار، جزءِ حتمی و ملازم این هرسه است. اینها را هم عطف کنید بر ابیات متعددی که خواجه در آنها ابراز نومیدی از لقا یا تجلی محبوب آسمانی می‌کند، هرچند عکس آن را هم در ابیاتی پرشمار از او می‌توان یافت، اما عدم توجه به این جنبه از اندیشهٔ شاعر و فقط بر اشعار امیدوارانهٔ او اتکا و تأکید کردن در حکم ارائهٔ تحلیلی ناقص و تک‌بُعدی از تفکرات اوست، همچنان‌که در جای خود در این باره بحث و نظر خود را بیان کرده‌ام. (نک. ج ۱، ۷۹ ـ ۸۲.) باری خواجه در باب امکان تجلی یا لقای الهی و کشف وجه حقْ همواره نفْسی مطمئن و خاطری یکسویه نداشته است، چون سه بار بهره‌گیری از تصویری مشابه، همراه با رنگی از غم و پیرنگی از نومیدی «بی‌چیزی نیست» و گمان نمی‌کنم ابیات مذکور خالی از محتوای یاد شده و غرض از آنها صِرف زیباسازی سخن بوده باشد. بد نیست این بیت او را هم در این چهارچوب بگذاریم و بسنجیم، چرا که آن هم همراه با پرسشی در همین زمینه است:

نقشی بر آب می‌زنم از گریه حالیا — تا کی شود قرین حقیقت مجاز من

همچنین استاد منوچهر مرتضوی مقاله‌ای دارند که کلیهٔ معانی «نقش» و «نقش بر آب زدن» را در آن به دقت بررسیده‌اند. («نقش بر آب [،] شرح چند بیت از حافظ»، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات تبریز، ش چهاردهم، س هفدهم، مسلسل ۷۶، زمستان ۱۳۴۴، ص ۴۱۸ ـ ۴۳۹.)

۴. مضمونی مشابه، و بس دل‌انگیزتر:

بگو به خواب که: دیگر میا به دیدهٔ من — جزیره‌ای که مکان تو بود، آب گرفت

که در چاپی مغلوط و مغشوش از دیوان ظهیر فاریابی (ویراستهٔ هاشم رضی، تهران،

کاوه، [بی‌تا]، ص ۱۹۹) در غزلی به نام ظهیر (که اصلاً غزلسرا نبوده) آمـده است، و شاید از ظهیری اصفهانی (سدهٔ یازدهم) باشد.

۵. این بیت را می‌توان مرتبط با بیت ۳ دانست، چون به گونه‌ای دلیل ناپیدا بـودن چهرهٔ معشوقه را بیان می‌کند: برای آن‌که چشم غیر و نامحرم بر او نیفتد. بیتی دیگر هم با مضمون «نقاب» دارد که با لحنی نومید از لقا همراه است:

معشوقه چون نقاب ز رخ برنمی‌کشد　　　هرکس حکایتی به تصوّر چرا کنند؟

آری، سخن بر سر همین «نقاب» یا ستر و پوشش است و این‌که آیا برداشته خواهد شد یا نه. چنان‌که اشاره شد، حافظ ابیات متعدد در این یا آن شق دارد. باز هم می‌پرسم: چرا باید کوشید تا موجودی یکدله و یکسویه از او در این باب جعل کرد؟ او هم چون دیگران می‌تواند گاه به چیزی امیدوار و گاه از آن نومید باشد.

۶. در یک حسن تعلیل، شبنم روی گل را به عرق شرم آن بر اثر احساس حقارت نسبت به عرق یار تعبیر می‌کند، همچنان‌که گفت:

تاب خوی بر عـارضش بـین، کـافتاب گـرم‌رو
در هوای آن عرق تا هست، هر روزش شب است

سیف فرغانی:

خوی بر رخ تو، ای گل از اندام تو خجل　　　گویی که قطره‌های گلاب است بر سمن
(دیوان ۲، ۲۰)

هم او:

از شرم چهرهٔ تـو عـرق بـر گـل اوفـتد　　　هرگه که شویی از عرقِ چون گلاب روی
(همان ۱۸۷)

سلمان:

بـدید روی تـرا گـل، فـتاد در آتش　　　شنید بوی تو، در دم ز شرم گشت گلاب
(دیوان ۱۹)

هم او:

ای که روی تو به صد روی ز گل تازه‌تر است
از حیایت به عـرق، روی گـل تـازه تـر است
(همان ۴۰۶)

۷. دریای محیط: ابوریحان: «اما آن دریا که به مغرب معموره [= معمورهٔ زمین ـ م] است و بر کنارهٔ او طـنجه و انـدلس است، او را بـحر مـحیط خـوانـند و بـه یـونانی

اوقیانوس.» (التفهیم ۱۶۶) ابواسحق ابراهیم اصطخری، که کتاب معروف خود، المسالک و الممالک (به زبان عربی)، را بر مبنای دریای محیط، که به گفتهٔ او «گِرد بر گِرد زمین چون طوقی است» (مسالک و ممالک، ترجمهٔ پارسی ۱۰) تبویب کرده، دریای پارس و دریای روم را، به عنوان بزرگترین دریاها، برخاسته از دریای محیط دانسته است. (همان ۸) در قدیم، گذشته از این‌که دو اقیانوس منجمد شمالی و جنوبی برایشان شناخته نبود، تقسیماتی جز آنچه در عصر جدید برای اقیانوسها معمول است داشتند، بدین‌سان که کلّ آبهای محیط بر ربع مسکون را «دریای محیط» می‌خواندند یا «دریاءِ اعظم» و یا «دریاءِ بزرگ» می‌گفتند. (حدودالعالم ۱۰ ـ ۱۱) و گاهی با پیوستن صفت «شور» آن را دریای محیط شور می‌نامیدند. (احمد بن ابی‌یعقوب، البلدان، ترجمهٔ محمد ابراهیم آیتی ۱۳۳) محیط: دریای شور، که تمام زمین را احاطه کرده است. (غیاث‌اللغات) به صورت «محیط» هم در حافظ آمده است. (۲۴۸/۶)

عین: ایهام به معنای چشمه، به اعتبار «دریا»؛ ایهام از نوع تناسب است، اما اگر کوچکی چشمه را در برابر بزرگی دریای محیط اراده کنیم، می‌تواند ایهام تضاد نیز انگاشته شود.

این بیت را نیساری اضافه بر متن می‌داند. (دفتر دگرسانیها، ۱، ۱۶۸) قزوینی در اینجا این بیت را افزون دارد:

سبز است در و دشت، بیا تا نگذاریم　　　دست از سر آبی، که جهان جمله سراب است

که نیساری آن را اصیل دانسته است. (همان‌جا) عماد فقیه، با همین مضمون:

سرِ آبی مده ز دست، عماد　　　که جهان را سراب می‌بینم

(دیوان ۲۱۳)

(در مورد جناس مرکّب «سرِ آب» و «سراب» نک. ح ۱۶/۷.)

۸. زَمزَمَه: واژه‌ای پارسی، احتمالاً نام‌آوا؛ مسعودی آن را برابر با نام «اوستا» دانسته، ظاهراً از آن روی که اوستا را به صورت آهسته و با زمزمه می‌خوانده‌اند. در شاهنامه بارها آمده است. (نک. معین، حاشیهٔ برهان، ذیل همین واژه.)

چنگ: سازی معروف، معرّب آن: صنج (المعرّب ۲۱۴) لاتینی: هارپ harp و هارفه harfe؛ سازی است که ریشه در کمان موسیقیایی بدوی دارد. هارپ دارای پیشینه‌ای دراز است. نخست در تمدن سومر و کلدهٔ حدود سه هزار سال پیش از میلاد وجود داشته. در آن زمان اندازهٔ بزرگ و شش تا هشت سیم داشته و بعد به دوازده تا شانزده سیم رسیده است. این ساز ابتدا تنها یک کمان بود و ستون قائم یا دستهٔ مستقیم و

نگاهدارندهٔ جلو را نداشت و نمی‌توانست شدت زیاد را تحمل کند. به همین دلیل، صدایی نرم و بم داشت. به مرور اصلاحاتی در آن صورت گرفت تا به صورت کنونی در آمد. (برای اطلاع بیشتر دربارهٔ شکل آن و تحولاتی که در گذار زمان در آن پدید آمده، نک. فریدون ناصری، فرهنگ جامع اصطلاحات موسیقی، ذیل «هارفه» ۱۸۰ ـ ۱۸۱.) دربارهٔ تعداد سیمهای چنگ باید بر آنچه آمد بیفزایم: در قدیم، به استناد متون متعدد ۲۴ سیم داشته است؛ خاقانی:

گرچه تن چنگ شبه ناقهٔ لیلیست — نالهٔ مجنون ز چنگ مدام برآمد
بیست و چهارش زمام تافته، لیکن — ناله نه از ناقه، از زمام برآمد
(دیوان ۱۴۴)

مولانا:

وای کز آواز این بیست و چهار — کاروان بگذشت و بیگه شد نهار
(مثنوی ۱، ۱۳۳)

و اما بیشترین مضمون با چنگ را در تاریخ شعر پارسی، به‌نظر این نگارنده، سیف اسفرنگی دارد. او با آن‌که تنها ۱۱۲ غزل دارد کمتر غزلی از او فاقد دست‌کم یک بیت با مضمون چنگ است. برای نشان دادن این بسامد بالا بلکه شگفت‌انگیز نسبت به تعداد کلّ غزلهای او، شمارهٔ غزلهای حاوی چنگ را تنها از صفحهٔ ۶۵۹ تا ۶۶۲ دیوان او ذکر می‌کنم: ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۹۴، ۹۵ (سه بار در یک غزل).

۹. چه شد: نک. ح ۲۵/۸.

نظرباز ـ نظربازی: در جلد ۱ کوشیدم تا اصول و مبانی نظربازی و شاهدبازی را بیان کنم. (نک. ص ۱۹۷ ـ ۲۰۴.) نظربازی در تعریفی ساده یعنی تجربه و دریافتی غیرمستقیم از جمال خالق، بدین‌سان که نظر بر مخلوق به عنوان وسیله کنند امّا غرض و غایت آن مشاهدهٔ جمال حق باشد. در ساحتی کلی، نظربازی تنها منحصر به جمال انسانی نیست بلکه هر پدیدار زیبایی در جهان آفرینش می‌تواند در دایرهٔ این مفهوم جمالشناختی قرار گیرد، چنان‌که مثلاً نگریستن شیخ اوحدالدین کرمانی به عکس ماه در طشت آب (در مواجههٔ او با شمس، که همگان از آن و از پاسخ موجز و دندان‌شکن شمس به وی خبر دارند) خود نمونه‌ای از نظربازی و از مقولهٔ مشاهدهٔ غیرمستقیم تجلیات حق در صورت اعیان است، همچنان‌که «شاهد» نیز مطابق اقوال عرفا تنها محدود به نوع انسان نیست بلکه هر چیزی که با چنین دیدگاهی مشهود شخص باشد شاهد او نام می‌گیرد، لیکن عملاً آنچه بیشتر در مرکز توجه و معرض بحث و نقد و

به اصطلاح «یجوز و لایجوز» قرار داشته همین نظر باختن با جمال شاهد انسانی بوده است. زرین‌کوب نمونه‌هایی از این تجویز و تحریم‌ها را نقل می‌کند: ابن‌داود، رئیس فرقهٔ ظاهریه (کسی که رأی به تکفیر حلّاج داد) نظر بر زن بیگانه و کودک موی‌نارسته را مباح می‌دید. ابوحمزهٔ بغدادی نیز اِشکالی بر آن وارد نمی‌دانست و بر آن بود که نظربازی از مقولهٔ ریاضات است، زیرا میل شهوانی را در انسان در مجرایی دیگر می‌اندازد و زایل می‌کند. نیز از علما، محمدبن طاهر المقدّسی و از صوفیان احمد غزالی، اوحدالدین کرمانی و فخرالدین عراقی، خوبان را مظهر جمال خدایی می‌دیدند و با بی‌پروایی نظر می‌باختند، تا آنجا که تردیدهایی در عده‌ای برمی‌انگیختند. حافظ نیز چنین است: در نظربازی ما بیخبران حیرانند... او با ایهام و رندی و زیرکی از «نظر» چیزی مثل علم می‌سازد [... کاین کسی گفت که در علم نظر بینا بود، یا:... خلاف نیست که علم نظر در آنجا نیست ـ م] این بحث چنان غنایی در عصر او دارد که میر سید شریف در شرح مواقف خود فصلی مبسوط به نظر اختصاص داده است. علم نظر برای متکلمْ معرفت کسبی است در برابر معرفت فطری، و دریافت آن نیز از طریق استدلال حاصل می‌شود. نظر در حافظ، مثل عشق و بسی چیزهای دیگر، همواره میان حس و ماوراءِ حس در نوسان است و پژوهنده را دایم از این به آن و برعکس می‌کشد، مثل: اهل نظر دوعالم در یک نظر ببازند... نظر در حافظ یک تجلّی الهی است، و زاهد با اجتناب از آن، نادانسته خود را از حوزهٔ یک تجلی خدایی کنار می‌کشد. (از کوچهٔ رندان ۱۸۴ ـ ۱۸۸، به تلخیص؛ مطالعهٔ تمامت بخش ۱۲ با عنوان «عشق، کدام عشق؟» را، که بحثی ممتع است، به خوانندگان توصیه می‌کنم.)

سعدی در «حکایت در تدبیر و تأخیر در سیاست» وجهی از نظربازی با نیت پاک را بیان می‌کند در احوال مردی غریب لیکن شایسته که با نظر التفات سلطان به مرور کارش بالا می‌گیرد و به وزارت می‌رسد. حاسدانْ نگاههای پیوستهٔ او را بر عذار دو غلام پری‌پیکر پادشاه، دست‌موزهٔ خبث باطن خویش می‌کنند تا او را به اتهام غلامبارگی از نظر پادشاه بیندازند. اما سعدی در اینجا به بهانهٔ دفاع جانانهٔ مرد از خویش مبنی بر این‌که رخسار دلارای دو غلام، تنها او را با درد و دریغ به یاد جوانی و دلارایی خود افگنده است، گوشه‌هایی از قواعد بازی نظر را به دست می‌دهد، آن هم با بیان هماره درخشان خویش همچون:

دو کس را که با هم بود جان و هوش   حکایت‌کنان‌اند و ایشان خموش

(بوستان ۱۸)

و:

چـو دیـده بـه دیـدار کـردی دلیـر　　　نگردی چو مستسقی از دجله سیر

(همان‌جا)

سرانجام با بیان برخی زیر و بم‌های نظربازی، در اشاره به دفاعیات وزیر، نـتیجه می‌گیرد:

کسی را نظر سـوی شـاهد رواست　　　که داند بدین شاهدی عذر خواست

و امّا دفاع سعدی از نظربازی خود او و در ردّ بر بدگویانی که کار پاکان را قیاس از خود می‌گیرند سخنی است در اوج زیرکساری و رندی، که گمان نمی‌کنم هیچ‌یک از آشنایان سعدی تأملی در ژرفای آن نکرده باشد؛ در یک غزل در فرق فارق و در عین حال مرز باریک میان حظّ بصر و میل نفس:

جـماعتی کـه نـدانـند حـظّ روحـانی　　　تفاوتی که مـیان دواب و انسـان است،

گمان برند که در باغ حسن، سعدی را　　　نظر به سیب زنخدان و نار پستان است

مـرا هـرآیـنه خـاموش بـودن اولیـتر　　　که جهل پیش خردمند عذر نادان است

وَ مـــا اُبَـــرِّئُ نــفْسی، و لا اُزَکّـیْها　　　که هرچه نقل کنند از بشر، در امکان است

(غ ۸۲)

نکته این است: سیب و انار از سویی هردو خـوردنی و گـزیدنی (نـاظر بـه بـهرهٔ بهیمی) است، و از دیگر سو دیدنی و نظرباختنی (نصیب روحانی). می‌توان آنـها را گاز زد و فروبلعید، یا به آیت تماشا بدل کـرد. آدمـیان جـملگی بـر یکـی از ایـن دو سوی‌اند. آری، بشر موجودی ممکن‌الوجود است و هر چیزی از نیکوترین و بدترین از او ساخته. در تحلیل آخر، دفاع مطلق کردن از چنین موجودی بلاهت است و بس. سعدی هم، بی‌که جانمازی آب کشد، خود را هم از این شمار می‌داند که می‌تواند هر لحظه به شکلی برآید. وانگهی مگر او در نظر باختن متفرّد است؟:

گر کند میل به خوبان دل من، عیب مکن　　　کاین گناهیست که در شهر شما نیز کنند

(غ ۲۵۰)

که در حافظ بدین شکل می‌آید:

مــیخواره و سـرگشته و رنـدیم و نـظرباز　　　وان کس که چو ما نیست درین شهر کدام است؟

شجاع نامی، که سخنان نغز در نظربازی بسیار دارد، آن را خلاف خواهش نـفس امّاره می‌داند: «بدان که هر زمان که عاشقْ نفس امارهٔ شهوانی را مغلوب ساخت و لذت خـویش را مـنحصر در عـیش بـی‌زوال نـظربازی و پـاکدامـنی گـردانـید مـجموع

صاحب‌حسنان و جمیع خوبان مشعوف صحبت او گردند و پیوسته ملازم او باشند [...]

تا تو سگ نفس خویش را پی نکنی　　　آهوچشمان از تو گریزان باشند»

مؤلف آنگاه به نقد قول زهّاد و علمای دین، یعنی بی‌بهرگان از عرفان، می‌پردازد و این معنی را که نظربازی در عشق مجازی ممکن نیست ردّ می‌کند: «همچنان‌که یکی از اکابر علما، که او را بویی از اطوار روحانیت و تصوف و رایحه‌ای از انواع پاکبازی و تعشّق نبوده و بغیر از اصطلاحات علوم رسمی هیچ ندانسته، گفته که: العشقُ طلبُ الجِماع مِن شخصٍ معیّن؛ اما این کلمات سخن کسی است که از عالم نفسانیت بیرون نیامده و [...] حالت پاکان را قیاس از حالت خود می‌گیرد.» (انیس‌الناس ۱۸۱ ـ ۱۸۲) شجاع نظربازی به معنای اصیل را با جنس مذکر می‌داند و زنان را از این دایره بیرون، با این استدلال که عشق زنان مُفضی و منتهی به شهوت است. (۱۸۰؛ اصل سخن را در بحث پیشین نقل کرده‌ام.) اما آنچه قدری غریب می‌نماید این سخنِ اوست: «و بعضی از حکما گفته‌اند: با صاحب‌حسنان صحبت باید داشت و نظر باید باخت. و درین حال چون نفْس تقاضای شهوت کند با زنان صاحب‌حسن مجامعت باید کرد.» (۱۸۸) فحوای کلام این است که اگر نظر باختن با زیبایان نرینه منجر به خواهش جسم شود آن را باید با مادگان فرونشاند. اما آیا همین سخن دلالت بر امکان مشوب شدن نظربازی با ذکور ندارد؟ به دیگر سخن، آیا اگر آن نظربازی پاکبازانه‌ای که مؤلف از آن سخن می‌گوید بتواند جرثومه و جوهر جسمانیت بپذیرد اساساً قابل دفاع است؟

نصرالله پورجوادی در بحثی در این باب می‌گوید: نظربازی و شاهدبازی نه مربوط به عالم مُلک و خلق بلکه در مرتبهٔ تفرید است، یعنی وقتی که عاشق با ملامت از خلق یکسره می‌بُرد و به تفرید می‌رسد. اما در تفرید یعنی مرتبهٔ عاشقی، هنوز دویی و خودی هست، پس نظربازی و شاهدبازی هست. اما وقتی از مرتبهٔ عاشقی یا دویی و خودی فراتر رفت به مرتبهٔ معشوقی می‌رسد، یعنی یکسره از خود برون آمده و بر اثر ملامت و غیرت، چیزی جز معشوق نمانده. بعد از آن هم مرتبهٔ توحید است، که غیری در میان نمی‌ماند. («رندی حافظ»، نشر دانش، س هشتم، ش ششم، مهر و آبان ۱۳۶۷، ص ۲۵.)



شاعر از «ایام شباب» خود سخن گفته است و اجتهادی در برابر نص نمی‌توان کرد.

و اما عبدالعلی دستغیب، که ظاهراً عرفان و رندی را دو چیز در برابر هم می‌داند، از این اظهار شگفتی می‌کند که: «دو ایدهٔ متضاد عرفان و رندی در این غزل حافظ و بسیاری از غزلهای دیگر او همدوش هم پیش می‌روند، که از دیدهٔ بسیاری از پژوهندگان حافظ پنهان مانده است، ولی اندکی نیز متوجه این مشکل عمدهٔ شعر حافظ شده‌اند (زرین‌کوب، اسلامی ندوشن، ح هروی.)» (حافظ‌شناخت ۲، ۵۸۶ـ۵۸۷) کشفی است به راستی دیده‌سوز. ایشان گوییا التفات نداشته‌اند که رندی اساساً پدید آمده از دل عرفان است و به قول برخی از عرفا اوج خلوص آن. مشکل بنیادین نه از سوی حافظ و «بسیاری از غزلهای دیگر او» بلکه در تصور نادرست و باشگونهٔ عده‌ای (البته از ابنای عصر ما) از بنیانهای پدیدارهایی همگون و همگروه با رندی همچون قلندری، ملامیگری، خراباتیگری و غیره است. اولاً و ظاهراً ندیده‌اند اشعاری بی‌شمار را در طول چند سده که آمیزه‌ای از همین عرفان و رندی است. ثانیاً و اتفاقاً عجیب این است که از خود نپرسیم: چرا در «بسیاری از غزلهای» حافظ چنین آمیغی از این دو ایدهٔ به قول ایشان متضاد هست؟ آیا حافظ ـ نعوذ بالله ـ عقلش به رندی نمی‌رسیده؟ (هرچند که در مورد آن رندیِ مورد نظر ایشان، نه تنها عقل حافظ بلکه فکر «خواجه حافظ شیرازی» هم به آن نمی‌رسد.) اگر این بندهٔ شرمنده بارها در اینجا و آنجا التماس دعا از حافظ‌پژوهان برای تجدیدنظر در برخی مبانی این شاخه داشته، یک موردش هم همین اصلاح در پاره‌ای برداشتها در این باره بوده است. گمان می‌کنم یا امیدوارم چنانچه به گفتار مفصل این نگارنده بنگرند (جلد ۱، زیر عنوان «زدیم بر صف رندان») دیگر رندی را صِرف اوباشی، قلاشی و خوشباشی یا در نهایتْ آرمانی که آمده است تا بنیاد هرچه تفکر ماقبل را یکسره برچیند و براندازد نبینند.

۱ زلفت هزار دل به یکی تاره مو ببست
راه هزار چاره‌گر از چار سو ببست

۲ تا هر کسی به بوی نسیمی دهند جان
بگشود نافه‌ای و درِ آرزو ببست

۳ شیدا ازان شدم که نگارم چو ماه نو
ابرو نمود، و جلوه‌گری کرد، و رو ببست

۴ ساقی به چند رنگ می اندر پیاله ریخت
این نقشها نگر که چه خوش در کَدو ببست

۵ یا رب، چه نغمه کرد صراحی، که خون خم
با نغمه‌های قُلقُلش اندر گلو ببست؟

۶ مطرب چه پرده ساخت، که در پردهٔ سماع
بر اهل وجد و حالْ درِ های و هو ببست؟

۷ حافظ، هرآن‌که عشق نورزید و وصل خواست
اِحرام طَوف کعبهٔ دل بی‌وضو ببست

۱. تاره مو: تاره: این «ه» (غیرملفوظ) به صورت زیادتی در آخر برخی واژه‌ها می‌آید، بدون ایجاد هیچ‌گونه تفاوتی با صورتِ بدون آن، مثل پود ـ پوده، آمار ـ آماره. تاره در شاهنامه برابر با «تار» (= تاریک) است:

مرا روز روشن بود تاره شب   بباید گشادن به پاسخ دو لب
(۱، ۸۴)

خواجو، به همین معنی:

شود در گردن جانم سلاسل   خیال زلف او شبهای تاره
(دیوان ۳۲۶)

سنایی: به همان معنای حافظ، یعنی یک رشته از زلف:

هر زمان در زلف جان‌آویز او گر بنگری   خون خلقی تازه یابی در خم هر تاره‌ای
(دیوان ۱۰۱۵)

در یکی از غزلهای ملحقات حافظ هم آمده است:... که هزار جان حافظ به فدای تاره مویی (دیوان ۲، ۱۰۲۴)

معشوق چنان است که از هر تار موی او هزار دل مشتاق آویزان است و اگر زلف تکان دهد هزاران جان از آن فرومی‌ریزد. (۹۴/۵) یا زلفش چون تماشاخانه‌ای است که نمایش عروسکی در آن برپاست و جان صد صاحبدلْ آونگ هر تار موی او. (۳۹۴/۳)

۲. بوی، نافه گشودن: برای هردو، نک. ح ۱/۲. آنگاه که یار نافهٔ زلف بگشاید، با پراگنده شدن بوی خوش و آرزوانگیز آن، همه مشتاق و شیفتهٔ آن می‌شوند و به سوی آن می‌روند، لیکن همزمان، آرزوپروری را بر آنان ناممکن می‌کند، یعنی دو کار عکس یکدیگر و در حکم پارادوکس، که خود از پیچیدگیها و دشواریهای چنین عشقی است. (در بیت مورد ارجاع، گوشه‌ای از این دشواری را، که خون در دلها می‌افکند، نشان داده‌ام.)

۳. شیدا: از آرامی وارد پارسی شده است. در زبان اکدی shedu (نام عفریتی) عبری shed، در آرامی shêdâ (دیو) (معین، حاشیهٔ برهان) شَیدا: بر وزن پیدا، به معنی دیوانه و آشفته (برهان، رشیدی) همریشه با «شیطان» عربی است، چنان‌که از تعاریف نیز برمی‌آید.

شیدا و ماه نو: این‌که نگریستن دیوانه یا صرعی به ماه سبب تشدید جنون و صرع است از خرافات طبّی قدماست و از نظر روانپزشکی جدید مردود و فاقد مبنای علمی و تجربی؛ ضمن این‌که در غرب، به‌ویژه در انگلستان، نیز نظیر این باور وجود دارد. قدما می‌گفتند: جن‌زده و مصروع وقتی ماه، به‌ویژه هلال، را ببیند به جست و خیز درمی‌آید، چنان‌که نظامی می‌گوید:

یا چو صرعی که ماه نو بیند　　　برجهد گاه و گاه بنشیند

(هفت پیکر ۳۰۱)

خاقانی چنین مضمونی را فراوان دارد، چون:

دل دیوانه بشیبد هر ماه　　　چون نظر سوی هلالش برسد

(دیوان ۵۹۸)

مانی به ماه نو، که بشیبم چو بینمت　　　چون شیفته شوم، کنی افسون به دوستی

(همان ۶۷۷)

مولانا:

باز سرِ ماه شد، نوبت دیوانگیست　　　آه، که سودی نکرد، دانش بسیار من
(کلیات ۴، ۲۴۷)

حافظ خود بجز بیت متن هم ابیاتی با همین مضمون دارد، مثل:

عماری‌دار لیلی را، که مهد ماه در حکم است
خدایا، در دل اندازش که بر مجنون گذار آرد

مگر دیوانه خواهم شد درین سودا، که شب تا روز
سخن با ماه می‌گویم، پری در خواب می‌بینم

در بیت متن، شاعر صنعت ترتیب را در بیان سه مرحلهٔ هلال، بدر و محاق به کار گرفته است.

۴. نقشهای گوناگون در کدو: آن را می‌توان به کثرات بی‌شمار عالم، که هرکدام صفت یا تعیّنِ (رنگِ) ویژهٔ خود را دارد، تعبیر کرد، یا به گمانم بهتر از آن: تجلیات یا جلوه‌های بی‌شمار ساقی (= ساقی کل، حق) در دل عاشق عارف را به اعتبار پیاله یا کدو (که ظرفهایی ظاهراً کوچک و مشعر بر دل‌اند) اراده کرد، همچنان‌که گفت:

این همه عکس می و نقش مخالف که نمود　　　یک فروغ رخ ساقیست که در جام افتاد

کَدو: کدو غلیانی = کدوی صراحی؛ کدوی نرگس: کدویی که شراب نرگس را در آن نگهداری کنند؛ طاهر وحید:

همچون کدوی نرگس از یاد چشم او　　　دیگر مرا نظارهٔ باغ احتیاج نیست
(آنندراج)

= کوزهٔ شراب، که از کدوی خشک سازند؛ میرزا حبیب:

تر کن از جام می گلوی مرا　　　پر کن از خمّ می کدوی مرا

میرزا حبیب، چاپ علی حبیب ۸۱ (معین)

کدوی باده پیشینه‌ای دراز در ادب پارسی دارد. فردوسی دربارهٔ بهرام چوبین، سردار دلیر دورهٔ ساسانی، آنگاه که در نبرد انجامین با خسروپرویز و سپاه رومیِ همراه او کار بر خود سخت دید، در راه گریز در دیهی بر کلبهٔ پیر زالی فرود آمد، پس از خوردن نان کشکین:

زن پیر گفت: ار مَیَت آرزوست　　　می است و یکی نیز کهنه کدوست
بریدم کدو را که نو بُد سرش　　　یکی جام کردم نهادم برش
(شاهنامه ۹، ۱۲۶)

و آنگاه وقتی پیرزن، بدون این‌که بهرام را بشناسد، رویارویی او را با خسرو ناروا دانست:

بـــدو گـــفت بـــهرام: گـــر آرزوی　　　چنین کرد، گو مَی خور اندر کدوی
(همان ۱۲۷)

این ماجرا در متن منثور داستان بهرام هم آمده: «آن زن کدوی شکسته بـیاورد» و پاسخ بهرام: «یا زن، از آن است که از نبید بهرام بوی کدو همی آید، و از نـقلش بـوی سرگین.» (داستان بهرام چوبین از ترجمهٔ تاریخ طبری ۳۳)

عمّارهٔ مروزی:

بنشان به تارم ایدر مر تُرک خویش را　　　با چـنگ سـغدیانه و بـا بـالغ و کـدو
(دهخدا، ذیل «چنگ»)

خاقانی:

حدیث توبه رها کن، سبوی باده بیار　　　سرم کدو چه کنی؟ یک کدوی باده بیار
(دیوان ۶۲۰)

مولانا:

والّله ملولم من کنون از جام و سغراق و کـدو
کو سـاقی دریـادلی تـا جـام سـازد از سـبو؟
(کلیات ۵، ۱۶)

سعدی:

به میخانه در، سنگ بر دَن زدنـد　　　کدو را نشـاندند و گـردن زدنـد
(بوستان ۱۲۲)

نقش در کدو بستن: اگرچه خواجه، چنان‌که گفتیم، مـفهومی عـرفانی از آن اراده کرده، لیکن از نقوشی الهام گرفته که ظاهراً بر روی کدو برای تزیین رسم می‌کرده‌اند، همچنان‌که بر روی ظروف سفالی، چینی و غیره رسم می‌کردند و می‌کنند. (نیز نک. ج ۱، ۴۰۶.)

۵. یا رب، چه نغمه کرد... : یعنی چه؟ نغمه کردن به راستی مستوجب چه کیفری است که مطابق لخت دوم برای صراحی منظور گردیده است؟ وانگهی، آیا وقتی کـه خونی به جوش می‌آید تا کیفری مطالبه شود «نعره» می‌زنند یا «نغمه» می‌کنند؟ حالا بگذریم از این سبک و سلیقهٔ حافظ که معمولاً از تکرار لفظ بعینه و با معنایی واحد گریزان است، مگر این‌که یکی از دو لفظ حامل معنایی متفاوت بـاشد؛ کـه در ایـنجا صدق نمی‌کند و هردو «نغمه» معنایی یگانه دارد. ایـن نگـارندهٔ کـمترین بـه راسـتی درمانده است که بیت را مطابق ضبط خانلری چگونه توضیح دهد؟ حق این است که

استاد با این گزینش خویش جان و جوهرهٔ بیت را گرفته و جایی برای شرح کردن آن باقی ننهاده‌اند. شاید ضبط درست و با معنی را قزوینی و طبعهای مشابه دارند: چه غمزه (برخی نسخ: غمز) کرد... با نعره‌های... آری این تنها «غمزه» یا «غمز» است که ممکن است منجر به مجازات شود، خون خم هم «نعره» می‌زند که: قل، قل، یعنی سخن بگو و افشاگری کن از غمزی که صراحی کرده و باعث ریخته شدن خون خم شده است. این خون‌کردگی و خونخواهی، همراه با نعره‌هایی که طلب افشاگری می‌کند، نمی‌گذارد آبی خوش یا شرابی خوش از گلوی موجودی اهل غمز و سعایت به نام صراحی پایین برود. (قضا را قدیمترین نسخه‌های موجود هم «غمزه» یا «غمز» و «نعره‌های» دارند؛ نک. نیساری، دفتر دگرسانیها ۱، ۲۲۵.) رابطهٔ غمزه و خون ریختن هم آشکارتر از خورشید است، و نیز دم‌دست‌تر از همه، یعنی شعر خود خواجه، که «غمزه» را با ایهام به اشارت غمّازانهٔ چشم می‌آورد:

چشمت به غمزه ما را خون خورد و می‌پسندی

جانا، روا نباشد خونریز را حمایت

غمزهٔ شوخ تو خونم به خطا می‌ریزد　　　فرصتش باد، که این فکر صوابی دارد

مضافاً خواهید دید که در تمامی مضامینی که بر گِرد غمز و خون ریختن است نعره، گلبانگ، و یا ـ دست‌کم ـ ناله در میان است، و نه «نغمه.»

امّا غمز صراحی چیست؟ به گمانم ساده‌ترین و سرراست‌ترین تعبیر آن این باشد که راز دل خُم، یعنی همان شراب، را (که در امن‌جای و تنگ‌جای خمخانه، و مطابق قاعدهٔ محافظت از نور و نیز از چشم غیر یا محتسب در طنبی‌ها و زیرزمین‌های تاریک قرار دارد) بیرون می‌ریزد یا «زان سوی هفت پرده به بازار» می‌کشد، و این خود در عرف شعر و حسن تعلیل می‌شود غمزه و پرده‌دری. یا به بیان علامهٔ فقید، سید محمد فرزان (که او هم جانبدار ضبط قزوینی است): «تنها او [صراحی] است که می‌تواند برگهٔ جرم خم را بر وجهی غیر قابل انکار، علیٰ رؤوس الأشهاد، به محتسب بنماید و به محتسب نشان دهد که در فلان محل خمخانه‌ای است و شرابی به همین نشان، یعنی از همان جنس که در اوست...» (مقالات فرزان ۲۰۹) در هر حال، ساده‌اش همان است که گفتیم، صراحی واسطهٔ میان خم با قدح یا نوشندهٔ باده است. واسطه هم عجبی نیست اگر اهل غمز و سعایت و فتنه‌انگیزی نیز باشد. خون ناحق هم یا در گلوی باعث آن می‌گیرد یا می‌بندد و یا بر گردنش می‌افتد. (گاهی هم در مضامین از گردن صراحی سخن می‌رود، زیرا، به‌ویژه در نوع بط یا بُلبُله، گردن دراز دارد.) این‌که

خون خم در گلوی مرغ صراحی گیر کند یا ببندد مضمونی است رایج؛ خاقانی:

بلبله کبکیست خون گرفته به منقار — کـز دهـنش نـالهٔ حـمام بـرآمـد
(دیوان ۱۴۴)

زریاب خویی در ضمن بحثی مفصل و مستند با عنوان «غمزهٔ صراحی» (آئینهٔ جام ۲۸۹ ـ ۲۹۴) به درستی احتمال داده که حافظ از این ابیات خاقانی اقتباس کرده باشد:

چون خون خون سیاوشان، صراحی — خوناب دل از دهان فروریخت
چون عاشق بوسه‌زن، لب خم — در حلق قِنینه جان فروریخت
هم جان که ز خـم سـتد قـنینه — در باطیه جان‌کَنان فـروریخت
نالان چو کبوتری کـه از حـلق — خون از لب بچّگان فروریخت
(دیوان ۵۰۶ـ۵۰۷)

وقتی خمْ جان خود را بی‌دریغ در حلق صراحی (به شکل قـنینه، کـه پس از خـم کردن، خود به خود برپای می‌ایستد) می‌ریزد، صراحی نمک‌نشناسی که جان خم را می‌گیرد و رازش را هم برملا می‌کند باید هم کیفر ببیند. آری، جمیع شواهد و قراین، نه تنها بر مرجوح بودن «نغمه» (ی نخست) بلکه حتی نادرست بودن آن دلالت دارد. «نغمه» (ی دوم) هم به هیچ روی مناسب چنین بافتی نیست، زیرا زیاده مسالمت‌آمیز و حتی خنثی است، چون نوع فعل و انفعال‌هایی که در این بیت جریان دارد «نـعره» طلب می‌کند، خواه آن را به خون و خونخواهی و تظلم خم نسبت دهیم (که وجه اصح یا انسب است، به تعبیری که گفتم) و خواه به صراحی، که در شُرف گرفتگی گـلو یـا خفگی است، اگرچه معلوم نیست در این حـال چگـونه مـی‌توان نـعره زد. و امـا در خصوص این‌که خم دوست نمی‌دارد که کسی او را غمز و رازش را آشکار سازد، این بیت سلمان گویا و راهگشاست:

خون قرّابه بریزید، که خود ریختنیست — خون آن ساده که پنهان نکند جوهر راز
(دیوان ۱۸۷)

حسینعلی هروی، با استناد به کشف اللغات طبع انجوی، می‌نویسد: از ۳۸ باری که «غمزه» در حافظ آمده [که غلط است، و درست، مطابق فرهنگ بسامدی منگینی ۲۸ بار است ـ م] فقط همین یک مورد به معنای سعایت و سخن‌چینی است، و ۳۷ مورد دیگر [درست: ۲۷ مورد] نگریستن بـه گـوشهٔ چشـم است، و ایـن چگـونه مـمکن است؟ («نظری به کلام و پیام حافظ» در نقد مقالهٔ «کلام و پیام حافظ» از احمد سمیعی گیلانی، نشر دانش، س پنجم، ش اول، آذر و دی ۱۳۶۳، ص ۲۵.) اولاً من نمی‌دانم ناممکن بودن

آن در کجاست؟ ثانیاً اگر به بقیهٔ موارد دقت می‌کردند معلوم می‌شد که در چندین مورد، غمزه نه فقط نگریستن ساده به گوشهٔ چشم بلکه حاوی چیزی از همان معنای سعایت یا اشارهٔ شرآفرین است، همچنان‌که با قتل، خونریزی، ستم و فتنه‌انگیزی ملازمت دارد. ثالثاً، تحول معنای غمزه و غمز به سعایت اساساً به دلیل عاملی است که در خود معنای نگریستن به گوشهٔ چشم وجود دارد و آن این است که سعایت یا لو دادن کسی گاهی نه همراه با لفظ بلکه تنها با اشارهٔ گوشهٔ چشم بوده است. آمیزش دو معنی در برخی موارد از شعر حافظ نیز درست به همین دلیل است، و در چنین مواردی تفکیک دقیق و کامل میان این دو معنی نمی‌توان کرد. پیشتر از همراهی «صراحی» و «غمزه» (و نه «نغمه») در اشعار یاد کردم؛ ناصر بخارایی این‌دو را درست مثل حافظ با «خون» و «خون ریختن» همراه همدیگر می‌آورد:

چشم من خون جگر همچو صراحی می‌ریخت | دل صافی قدح از غمزهٔ تو پرخون شد

(دیوان ۲۵۷)

هم او در این باره که خون رز بر گردن صراحی است (با توجه به گردن دراز آن و بیرون ریختن شراب از آن) می‌گوید:

خون رز است همچو صراحی به گردنم | شکر است خون خلق به گردن نمی‌شود

(همان ۲۸۸)

در باب صنعت و شگرد صدامعنایی در قلقل (= قل، قل) نیز خواجه از شعرای پیش از خود بهره گرفته است؛ امیرحسن:

آن رکوع بلبله با ذکر «قُل» | زان سجودی به که تسبیحش ریاست

(دیوان ۵۰)

خواجو:

مطرب آن لحظه که آهنگ فروداشت کند | زندش بلبله گلبانگ، که: قل، قل، قل، قل

(دیوان ۷۱۷)

هم او:

هر لحظه که خاموش شود ماه مغنّی | از مرغ صراحی شنوم نعره، که: قل، قل

(همان ۷۱۹)

ضمناً ملاحظه می‌کنید که خواجو در بیت نخست «گلبانگ» و در دومی مثل حافظ قزوینی «نعره» به کار برده است. آیا همین شواهد و قراین برای اثبات برتری بی‌گفتگوی «غمزه» و «نعره» بسنده نیست؟

۶. مطرب: اینجا = قوّال یا نوازنده و خواننده در مجالس سماع؛ مولانا دعـای او می‌کند که خدا دستی آهنین برای زخمه زدن به وی دهد:

خدایا، مطربان را انگـبین ده   برای ضرب، دستی آهنین ده
(کلیات ۵، ۱۳۵)

(نک. ح ۳/۵.)

سماع: معانی مختلف دارد: الف. مطلق شنیدن:... سماع وعظ کـجا، نـغمهٔ ربـاب کجا؟ (۲/۲)

ب. شنیدن موسیقی به معنای عام؛ فرخی سیستانی:

بردم این ماه به تسبیح و تراویح به سـر   من و سیکی و سماع خوش و آن ماه پسر
(دیوان ۱۷۳)

ج. نواختن و خواندن، مطربی یا خنیاگری کردن؛ خواجه:

در آسمان نه عجب گر به گفتهٔ حافظ   سماع زهره به رقص آورد مسیحا را

د. به معنای خاص و اصطلاحی تصوّف، که در اینجا با آن سروکار داریم. سماع، به‌طور کلی و بنا بر مجموع اقوال، عبارت است از گوش کردن هرگونه صوت و آوا، از برونی و درونی، که شنوندهٔ اهل دل و ذوق و نظر را خوش افتد و وی را به هرگونه به حق و عوالم غیبی و الهی پیوند دهد و وجد و شور و انبساطی در او برانگیزد، اعم از تلاوت قرآن، ذکر و ترجیع صوفیان، اشعار، غنای خنیاگران و قوّالان (که دربردارندهٔ معانی بلند و دلخواه ایشان یا القا و تداعی‌کنندهٔ آن باشد)، نوای برخی سازها که ملائم طبع آنان باشد چون نی، دف و طنبور، حـتی بـرخـی اصـوات و الفـاظ کـه فـی‌نفسه غیرمرتبط با عوالم عارفانه باشد ولی به نحوی و در شرایطی رهنمون به عوالم مذکور شود، آواز جانوران، به‌ویژه پرندگان خوشخوان، و گاه علالای سگان، بانگ چوپان، حُدای ساربان، آواز فروشندگان دوره‌گرد، اصواتی چون برخورد نسیم به شاخه‌های درختان و... سماع، به تعبیری کوتاه، دریافت هرگونه پیامی و معنایی از هرگونه صوت و آوایی اعم از محسوس و نامحسوس و شناخته و ناشناخته از سوی عـارف است، پیامی که در گوش جان عاشقان حق چنان پژواک می‌گیرد که آنان را از خود بـی‌خود می‌کند. این جنبه، از بیت سنایی به خوبی برمی‌آید، که خطاب بـه مـحبوب آسـمانی می‌گوید:

هنگام سماع برتوان چـید   تَنگ شکر از دهان تـنگت
(دیوان ۸۱۵)

سماع نزد عده‌ای با برخی حرکات یا بروزات برونی و بدنی همچون کف زدن (صَفق)، چرخ خوردن، دست فشاندن، پای کوفتن، نعره و صیحه زدن، فروافتادن به حال صعقه، صرع و غشْی و نظایر اینها همراه است. این تعریفی است که به اقتضای این مجال مختصر از این نگارنده برمی‌آید. (برای آگاهی از تعاریف مختلفی که از سماع کرده‌اند، نک. اسماعیل حاکمی والا، سماع در تصوف ۱ ـ ۸؛ احمدعلی رجایی، فرهنگ اشعار حافظ ۲۶۷ ـ ۲۷۶، و برای اطلاع بیشتر دربارهٔ کلیت موضوع بنگرید به کل کتاب نخست و مبحث «سماع» در کتاب دوم.)

مصادیق سماع، چنان‌که اشاره رفت، بسیار زیاد و از انواع گوناگون است. مثلاً عرفا می‌گویند نوعی سماع کلی و کیهانی هست بدین‌سان که دوار تمامی افلاک و اجرام سماوی در حکم دَور موسیقی است و جمله کاینات در حال ترنّمی موزون است که غایت آن تسبیح حق است و آن را تنها گوش جان عارف می‌شنود. این ایده برگرفته از موسیقی کیهانی بنا بر عقیدهٔ پیثاگوراس (فیثاغورث)، فیلسوف یونانی است. مولانا در اشاره به آن است که می‌گوید: یک ناقور (بوق شاخی ـ معین) در کلّ جهان نواخته می‌شود که آن موسیقی و آهنگ کیهانی قدری به آن مانند است:

نالهٔ سرنا و تهدید دهل چیزکی ماند بدان ناقور کل
پس حکیمان گفته‌اند: این لحنها از دوار چرخ بگرفتیم ما
بانگ گردشهای چرخ است این‌که خلق می‌سرایندش به طنبور و به حلق
(مثنوی ۴، ۳۲۱ـ۳۲۲)

و این را می‌توان سماع کیهانی نام نهاد. همچنین از سماعی یاد کردیم که به عارف بر اثر شنیدن اصوات یا الفاظی خاص دست می‌دهد. گونه‌ای از آن چنین است که اصواتی می‌شنوند که در اصل ربطی به سماع ندارد، لیکن شخص در شرایطی خاصْ آن را حمل بر معنایی دلخواه می‌کند. ابوسلیمان دمشقی، هنگامی که یک طوّاف بانگ می‌زد: یا سَعترَ بَرّی (سعتر زمینی داریم؛ سعتر = سیسنبر ـ معین) بیهوش افتاد چون پنداشته بود حق می‌گوید: اِسْعَ تَرَ بِرّی (بکوش تا نیکی مرا بینی) (با بهره گیری از رجایی، پیشین ۲۷۱) احمد غزالی هم حکایتی به تازی نقل می‌کند که برگردانش این است: شبلی روزی به باب‌الطّاق شد. مغنّیه‌ای می‌خواند: ایستاد ایستادنی در باب الطاق. شبلی بی‌خود درافتاد و جامه درید. او را به نزد خلیفه بردند. بدو گفت: ای دیوانه، چه شنیدستی؟ گفت: من «بباب الطاقِ» نشنیدم بلکه «بباب الباقی» شنودم. (مجالس ۲۴) این را شاید بتوان سماع به پندار یا سماع درونی نامید. همچنین بسیار

دیده‌ایم که با نغمه‌خوانی مرغان سماع کرده و آن را تسبیح‌گزاری در برابر حق خوانده‌اند، همچون سخن سعدی: دوش مرغی به صبح می‌نالید... تا آخر (گلستان ۹۷) مولانا سماع را به چرخش ذرات در آفتاب و رقص دایره‌وارشان تعمیم می‌دهد و هر ذره را به یک صوفی در حال سماع مانند می‌کند، و این درحالی است که مطربان پنهان‌اند:

در سماع آفتاب، این ذره‌ها چون صوفیان / کس نداند بر چه قولی، بر چه ضربی، بر چه ساز

اندرون هر دلی خود نغمه و ضربی دگر / پای‌کوبان آشکار و مطربان پنهان چو راز

(کلیات ۳، ۷۱)

ابونصر سرّاج سماع را به عامّه و خاصّه تقسیم می‌کند. عامّه مربوط به همهٔ آدمیان است و این‌که از طریق استماع صوت خوش به طلب آخرت برانگیخته شوند. بُندار بن حسین گفته: هرکه سماع خوش را دوست نداشته باشد نقصی در حواس او هست. (اللمع ۳۴۴) سماع خاصه را ابونصر از قول سعید بن عثمان الرازی بر سه قسم می‌داند: یکی برای مریدان و مبتدیان، که از طریق سماع، احوال شریف می‌طلبند؛ دوم برای صِدّیقانی که زیادتی در احوال خود می‌خواهند و آنچه را موافق احوال و اوقاتشان است می‌شنوند؛ و سوم برای عارفان اهل استقامت، که بی‌هیچ ابا و اعتراضی در آنچه بر دلهاشان در حین سماع وارد می‌شود دل به خدا می‌سپارند. (همان ۳۴۹) سماع از یک جهت دیگر به سماع بیرون و درون منقسم می‌شود؛ بهاء ولد: «و نیز تن آدمی را طبقات است، در هر طبقه نوع [نوعی؟ ـ م] سماع خوش آید چنانک سماع طبقهٔ ظاهرِ گوشْ خلاف سماع اندرون باشد هردو سماع به یکدیگر پریشان شوند. آن بیرونی در مقابلهٔ اندرونی کلبتره نماید، و دیگر آنک بیرونی از غیبت خیزد و اندرونی از حضور.» (معارف ۱۲؛ کلبتره = کلپتره = سخن نادرست ناخوب؛ سرمهٔ سلیمانی) فروزانفر سماع را بر سه قسم طبیعی، روحانی و الهی تقسیم می‌فرماید: «۱. سماع طبیعی: آن‌که نفس به واسطهٔ قوای جسمانیه و آلات جسدانیه، اصوات حسّیّه را استماع نماید، که علامتش آن است که صاحب آن را در وقت سماعْ علم به چیزی نمی‌باشد و جمیع خطرات و خیالات از او زایل می‌گردد و در خود طربی و شوقی می‌یابد و چون شوق غالب شود به حرکت درمی‌آید، حرکت دَوری سماوی. ۲. سماع روحانی: آن‌که روح الهی به واسطهٔ نفس ملکوتی، استماع صریر اقلام صنع بر لوح محفوظ نماید، که علامتش آن است که صاحب او را در وقت سماع، معانی و معارف غریبه در دل القا می‌شود و بدن صاحب او میل به ارض می‌کند؛ اگر ایستاده است راکع

می‌گردد و اگر در رکوع است به سجود می‌رود. ۳. سماع الهی: که سرّ انسانی، کلمات الهیّه را بلاواسطه استماع نماید، و علامتش حیرت سامع است چه آن، عبارت است از شنیدن کلام الهی از هر ذره‌ای از ذرات کاینات، و سامع را از استماع آن حیرتی عظیم روی می‌دهد. تفصیل این اقسام را می‌توانید در فتوحات مکیه، ج ۲، ص ۴۸۳ ـ ۴۸۶ ملاحظه فرمایید.» (شرح مثنوی ۳، ۸۴۹ ـ ۸۵۰)

استاد رجایی می‌گویند: با آن‌که تمامی منابع قابل دسترسی به فارسی و عربی و لاتین را به دقت از نظر گذرانیده‌اند بر ایشان روشن نیست که سماع نخستین بار بدین منظور از چه زمانی و به دست چه کسی در میان صوفیان با آداب خاص آن معمول شده است. (فرهنگ اشعار حافظ ۲۰) نصرالله پورجوادی می‌گوید: سماع اغانی و اشعار بدواً محل تحریم و مشمول بدعت از نظر اهل شرع و حدیث قرار داشت، لیکن راهی که اهل عرفان برای مباح دانستن آن یافتند این بود که اغراض خود را از معانی عارفانه از انگیزه‌های اولیهٔ اهل تغنّی و سرایندگان آن اشعار جدا شمرند [...] کاری که در مورد اشعار متضمن خمر و باده‌خواری نیز به همین سان انجام دادند. («بادهٔ عشق»، نشر دانش، س دوازدهم، ش اول، آذر و دی ۱۳۷۰، ص ۶.)

اما برتلس آغاز سماع را از زمان رسول‌الله و توجه حضرت به الحان نیکو و رسم تلاوت قرآن می‌داند. (تصوّف و ادبیات تصوف ۷۲) زرین‌کوب هم ابوسعید ابوالخیر را نخستین کسی می‌داند که سماع و قول و غزل را در خراسان در بین صوفیه رواج داد، اگرچه این کار او مخالفت فقها و حتی صوفیهٔ میانه‌رو را برمی‌انگیخت. (جستجو در تصوف ایران ۶۱) مطابق اسرارالتوحید، خود ابوسعید جای جای از مخالفتهای زاهدان قشری و متقشّف با سماع‌ورزی او خبر داده، از جمله دربارهٔ سماع او و در بغشور و موجی از مخالفت مردم آنجا، و این‌که کسی به نام قاضی حسین، مراتب ناخشنودی آنان را در رقعه‌ای به شیخ فرستاد، و پاسخ ابوسعید، که تأثر قاضی را برانگیخت. (نک. اسرارالتوحید ۱، ۲۳۷)

در حکمت و فایدهٔ سماع هم سخن بسیار گفته‌اند. ذوالنون سماع را واردِ برحقی می‌داند که دلها را به سوی حق می‌راند. (ابونصر سرّاج، اللمع ۳۴۲) «سماع بیدار کردن است از خواب و جنبانیدن است از آرام و آب دادن است کِشته را.» (خواجه عبدالله، صد میدان ۶۶) محمد غزالی: «بدان که ایزد ـ تعالی ـ را سرّی است در دل آدمی [...] سماع خوش و آواز موزون آن گوهر دل را بجنباند و در وی چیزی پیدا آورد، بی‌آن‌که آدمی را اندر آن اختیاری باشد.» (کیمیا ۱، ۴۷۳) عبّادی: «همچنان‌که گوش تو در گوشهٔ سر

نهاده‌اند تا از خلق شنَوَد به آواز، در دل نیز سمع نهاده‌اند تا از حق سخن شنَوَد بدان.» و: «فایدهٔ سماع، ادراک انوار غیبی و تنسّم نسیم علوی است.» (التصفیه فی احوال المتصوّفه ۱۵۰ ـ ۱۵۱) یحیی باخرزی: «سَریّ سقطی (رض) می‌گوید که: قلوب اهل محبت در وقت سماع در طرب آید، و قلوب توبه کاران در خوف به حرکت آید، و آتش قلوب مشتاقان در زبانه زدن آید.» (فصوص الآداب ۱۸۱) اگرچه او سماع عصر خود را «کالبدی بی‌روح و رسمی بی‌حقیقت» می‌داند. (۱۹۵) عطار: ذوالنون مصری می‌گوید: سماع، وارد حق است که دلها بدو برانگیزد و بر طلب وی حریص کند که آن را به حق شنَوَد به حق راه یابد و هرک به نفْس شنود در زندقه افتد.» (تذکرةالاولیاء ۱، ۱۲۹) روزبهان: «سماع: سفیر حق است، سامع را بشارت دهد به وجدان مأمول.» (شرح شطحیات ۶۳۴) و عزالدین محمود کاشانی سه فایده برای آن ذکر می‌کند: رفع ملال و خستگی ناشی از ریاضات، رفع وقفه‌ها و حجابهایی که در اثنای سیر و سلوک برای سالک دست می‌دهد، و گشوده شدن جان سالک و ادراک لذت خطاب ازل و این‌که روح او غبار هستی و حدوث را از خود برمی‌افشاند و از هرچه غلّ و غش در قلب خود می‌رهد. (مصباح‌الهدایة ۱۸۰ ـ ۱۸۷، به تلخیص) در اشعار نیز نکات فراوان دربارهٔ سماع هست؛ سنایی:

عاشقان را سماع خوش باید　　تا ابد جانشان بیاساید
نغز باشد به شب در آگاهی　　خوش بود نالهٔ سحرگاهی...
چنگ شوخت چو پرده بردارد　　هر رگی نالهٔ دگر دارد
بیدلان هر زمان سخن گویند　　دلبران راز بی‌دهن گویند
(مثنویها ۶۰)

مولانا:

سماع آرام جان زندگان است　　کسی داند که او را جان جان است
کسی خواهد که او بیدار گردد　　که او خفته میان بوستان است
ولیک آن‌کو به زندان خفته باشد　　اگر بیدار گردد در زیان است
سماع آنجا بکن کانجا عروسیست　　نه در ماتم که آن جای فغان است...
(نک. کلیات ۱، ۲۰۳ غ ۳۳۹)

رجایی این غزل را جان کلام دربارهٔ سماع می‌داند. (فرهنگ اشعار حافظ ۲۸۷)

همچنین مولانا غزلی دارد در بیان چیستی سماع، که نکات دقیق متعدد دربارهٔ آن دارد، بدین مطلع:

سماع چیست؟ ز پنهانیانِ دل پیغام دل غریب بیابد ز نامه‌شان آرام...
(نک. کلیات ۴، ۶۵غ ۱۷۳۴)

در جداسازی سماع روا از ناروا:

من که در آن نظاره‌ام، مست و سماع باره‌ام
لیک سماع هرکسی پاک نباشد از منی
هست سماع ما نظر، هست سماع او بَطَر
لیک نداند، ای پسر، ترک زبان ارمنی
(۵، ۲۲۷)

فرقهٔ مولویّه، به مرکزیت قونیه، به سماع اهمیت بسیار می‌دهد، و از آنجا که پیروان آن در حال ذکر و وجد دست می‌افشانند و پای می‌کوبند اروپاییان به ایشان «درویشان چرخ‌زن» یا «درویشان رقصنده» گفته‌اند. (حاکمی، سماع در تصوّف ۱۳۳) در سالهای اخیر، مسافران و گردشگران به گونه‌ای فزاینده برای دیدن سماع این فرقه به قونیه (مزار مولانا) می‌روند.

سعدی نیز در آثارش، به‌ویژه بوستان، نکات نغر در باب سماع دارد، از جمله:

نه مطرب، که آواز پای ستور سماع است، اگر عشق داری و شور...
چو شوریدگان می‌پرستی کنند بر آواز دولاب مستی کنند...
به تسلیم سر در گریبان برند چو طاقت نماند، گریبان درند...

اما او نیز هر سماعی را روا نمی‌شمرد و آن را برحسب سامع تعریف می‌کند:

نگویم سماع، ای برادر، که چیست مگر مستمع را بدانم که کیست...
گر از برج معنی پرد طیر او فرشته فروماند از سیر او
وگر مرد لهو است و بازی و لاغ قویتر شود دیوش اندر دماغ
(نک. بوستان ۱۱۱ـ۱۱۲)

یکی از شروط سماع این است که قوالْ ساده (ناآلوده به گناه) باشد، و قوالِ مردِ بزرگسال یا زن را روا نمی‌دانستند، چنان‌که سنایی هم بر آن تأکید می‌کند:

قول باید که ساده‌ای گوید داغ بر دل نهاده‌ای گوید
نه از آن رو که هست تازه و تر بیگناه است، قول او خوشتر
(مثنویها ۶۳)

برخی سازها چون رباب، چنگ، بربط و هر ساز سیمی و نای عراقی را حرام، اما طبل، شاهین و دف را جایز می‌دانند. (نک. کیمیای سعادت ۱، ۴۸۲ ـ ۴۸۳. دربارهٔ دیگر

شرایط آن، نک. فرهنگ اشعار حافظ ۳۳۴ـ۳۳۵.) در حلیت و حرمت سماع نیز بحثهایی دور و دراز کرده‌اند، که از گنجایی این وجیزه خارج است. (برای نمونه، نک. ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۵۹۱ـ ۶۲۱؛ کیمیای سعادت ۱، ۴۷۳ـ۴۸۸؛ فصوص الآداب ۱۸۴ ـ ۲۳۰؛ استاد جلال همایی، حواشی مصباح الهدایة ۱۷۹ـ۱۸۶؛ اسماعیل حاکمی، سماع در تصوّف ۳۰ـ ۷۸.)

وجد: یکی از معانی وجد در لغت، اندوهگین شدن و شیفتگی است، و در اصطلاح صوفیان، حالت شوریدگی و ذوق و شوقی است که در سماع بی‌اختیار دست دهد. (فرهنگ اشعار حافظ ۶۷۳) عمرو بن عثمان مکی: کیفیت وجد به تقریر درنمی‌آید، چرا که راز خدای تعالی است با گروندگان خستو. (ابونصر سرّاج، اللمع ۳۷۵) وقتی کسی از ابوسعید بن الاعرابی پرسید: آیا وجد همراه با تحرکْ بهتر و تمامتر است یا با سکون؟ پاسخ داد: برخی ذکرهای وارد بر دل، سکون را می‌طلبد و برخی دیگر جنبش و حرکت را. (همان ۳۸۳) «وجود وجد، واردی است که از حضرت عزّت به اندرون بنده رسد. و از این وارد یا فرح ظاهر شود یا حزن. و از جملهٔ اشارات، غلبه است، و غلبه وجدی است متلاحق به وجود. و وجد چون برق باشد، و غلبه چون پیاپی درخشیدن برق.» (عوارف المعارف، ترجمهٔ عبدالمؤمن اصفهانی ۱۹۳) عزالدین محمود کاشانی: «مراد از وجد، واردی است که از حق تعالی بر دل آید و باطن را از هیأت خود بگرداند به احداث وصفی غالب چون حزنی یا فرحی.» (مصباح الهدایة ۱۳۳) هم او در فرق تواجُد، وجد و وجود: «تواجدْ وجد آوردن بود به تکلف به نوعی اختیار، و خداوندش را کمال وجد نبود [...] وجد آن بود که به دل تو درآید بی‌تکلفی [...] اما وجودْ پس از آن بود که از درجهٔ وجد درگذرد. وجود نبوَد مگر پس از آن‌که از بشریت مرده گردد، زیرا که بشریت را نزدیک سلطان حقیقت بقا نباشد.» (همان ۱۰۰) «تواجد مبتدیان را بود، و وجود منتهیان را، و وجد واسطه بود میان نهایت و بدایت.» (۱۰۱) فروزانفر: «وجد حالتی است که پس از سماع در سالک به ظهور می‌رسد و اثر مصادفه و عُروض واردی است قلبی که بی‌تکلف بر دل سالک فروآید و چون قوّت گیرد، او را بی‌خواست در گریه افگند و یا فریاد شادی از وجودش برانگیزد و یا در حرکت و دست‌افشانی و پای‌بازی کشد، و بنا بر این، سالک در این احوال به حکم خود نیست و در تصرف وارد غیبی است، و چون محرک او شوق جمال یا سماع اسرار ملکوتی است عملش نیز غیرارادی و به دور از اعتراض و یا خودْ ممدوح و پسندیده و نشانهٔ لطف اندیشه و صفای خاطر است.» (شرح مثنوی ۲،

۴۷۷) ملاحظه می‌کنیم که مطابق تمامی تعاریف، وجد حالتی یکسویه و صِرف شادی نیست، بلکه حزن در ذات آن مرکّب است. (برای اطلاع بیشتر، نک. فرهنگ اشعار حافظ ۶۷۳ ـ ۶۸۱.)

۷. اِحرام: در لغت، معانی چندی دارد چون در حرم شدن، در ماه حرام شدن، احرام کردن و... (زوزنی، المصادر) اصطلاحی است فقهی در مبحث حج، و یکی از ارکان حج تمتع و عمره است، که با تحقق آن، برخی اعمال که در حالت عادی حلال یا مباح بوده موقتاً بر وی حرام می‌شود. (دایرةالمعارف بزرگ اسلامی ۶، ۶۵۵) مثل استعمال بوی خوش و پیراستن مو؛ اما اموری دیگر، مانند پوشیدن لباس ندوخته از دو پارچه بر وی واجب می‌گردد. کسی را که چنین کند «مُحرِم» و بیرون آمدن از احرام را «اِحلال» می‌گویند. (مصاحب) اصل معنای احرام منع است، چرا که مُحرم باید از برخی امور چون زدن بوی خوش، نکاح و صید، که شرع او را از آنها منع کرده است، پرهیز کند. (لسان‌العرب) احرام: مجازاً به معنی دو چادر نادوخته که در ایام احرام یکی را لُنگ و تەبند کنند و دیگری را بر دوش پوشند. (غیاث) احرام دارای مقدمات، تُروک (محرّمات) و واجباتی است که برای اطلاع دقیقتر می‌توان به منابع مربوط رجوع کرد. (مثل دایرةالمعارف بزرگ اسلامی ۶، ۶۵۵ ـ ۶۵۷؛ نیز برای آگاهی از مسایل مربوط به آن نزد مذاهب چهارگانهٔ اهل تسنّن، نک. الموسوعةالفقهیّة، الجزءالثانی ۱۲۸ ـ ۱۹۵.) واژهٔ «احرام» در قرآن نیامده، اما آیات ۱۹۶ ـ ۲۰۶ سورهٔ بقرة، که در حجّةالوداع بر پیامبر (ص) نازل شده مربوط به حج است، و در تفاسیر در ذیل این آیات، مباحث مربوط به حج (و نیز محرّمات حج در حالت احرام، خاصه در دو آیهٔ ۱۹۶ ـ ۱۹۷) تفسیر و توضیح شده است. (به عنوان مثال، نک. تفسیرالطبری، الجزءالثالث ۳۲۷ ـ ۵۰۱؛ روض‌الجنان یا تفسیر ابوالفتوح ۳، ۸۵ ـ ۱۲۰؛ کشّاف، الجزءالاول ۳۹۸ ـ ۴۰۸؛ ترجمهٔ تفسیر المیزان ۲، ۱۰۹ ـ ۱۴۱.)

طَوف: گِردْگردیدن بر چیزی (جمهرة) دَور گردیدن، گِرد برآمدن (تاج‌المصادر) «تاش بدان عزم است که حالی طَوفی کند تا حشمتی افتد.» (تاریخ بیهقی ۴۶۱) برگرد آنچه مقدس است گردیدن به عنوان شعائر آیینی، همچون حرم الهی در حج و حرم ائمه در زیارت؛ خاقانی:

عید ایشان کعبه، وز ترتیب پنج ارکان حج
رکن پنجم هفت طوف چار ارکان دیده‌اند
(دیوان ۹۴)

(نیز نک. «طواف» در: ح ۷۱/۲.)

کعبه: بر همگان روشن است که مشبهٌبه برای دل است، اما اصطلاح‌سازان تصوّف از آن نیز غافل نشده و چنین مدخلی برساخته‌اند: «کعبه: مقام وصلت را گویند.» (رشف‌الألحاظ ۷۰) «مقام وحدت را گویند، بیت: حافظ، هرآن‌که... الخ» (مرآت عشاق، به نقل از برتلس، تصوّف و ادبیات تصوف ۲۲۳)

۱ خدا چو صورت ابروی دلگشای تو بست
گشادِ کار من اندر کرشمه‌های تو بست

۲ مرا و مرغ چمن را ز دل ببرد آرام
زمانه تا قَصَب نرگس و قبای تو بست

۳ ز کار ما و دل غنچه بس گره بگشود
نسیمِ گل چو دل اندر پی هوای تو بست

۴ مرا به بند تو دوران چرخ راضی کرد
ولی چه سود، که سررشته در رضای تو بست

۵ چو نافه بر دل مسکین من گره مفکن
چو عهد با سر زلف گره‌گشای تو بست

۶ تو خود حیات دگر بودی، ای زمان وصال
خطا نگر که دل امّید در وفای تو بست

۷ ز دست جور تو گفتم: ز شهر خواهم رفت
به خنده گفت که: حافظ، برو، که پای تو بست؟

۱. خدا چو صورت... : در باب فعل جمله به دو شق می‌توان عمل کرد، اگرچه حاصل معنی یکی خواهد بود: الف. این‌که «بستن» را فعل تام بگیریم و «صورت» را مفعول. بستن = تشکیل دادن، ایجاد کردن: «رود ثجاخ... چون از ناحیت ساجو اندرگذرد بطیحه‌ای بندد.» حدودالعالم ص ۳۹ س ۱۳ (فرهنگ تاریخی زبان فارسی، بخش اول، آ ـ ب ۵۸۱؛ بطیحه: جای جمع شدن آب؛ همان، ذیل همین واژه) چنان‌که حافظ خود می‌گوید:... این نقشها نگر که چه خوش در کدو ببست (۳۲/۴) ب. این‌که «صورت بستن» را فعل مرکب (=نقش کردن) بدانیم و «ابرو» را مفعول آن. در این باره هم می‌توان از خود خواجه شاهد آورد:

مطبوع‌تر ز نقش تو صورت نبست باز طغرانویس ابروی مشکین‌مثال تو

جزءِ «گشا» در «دلگشا» و نیز واژهٔ «گشاد» در برابر «بست»، گذشته از طباق، دارای معانی ایهامی متعدد به شرح زیر است، اگرچه در کلیت امر، دو واژهٔ «بست» و «گشاد»

در همهٔ معانی، هرکدام با یکدیگر ایهام تضاد می‌سازد، از جمله:

گشاد: مرادف گشایش (رشیدی) مصدر مرخم: گشایش، باز کردن، فتوح و فرج (معین) امیرحسن:

صبح را خوش بامدادی داشتم   بستگیها را گشادی داشتم

(دیوان ۲۷۳)

بست و گشاد: رتق و فتق؛ خاقانی: «و بست و گشاد کارها به انداختِ قضا و پرداختِ قَدَر نسبت توان کرد.» (منشآت ۱۵۴)

گشاد: بسط به معنای مصطلح در عرفان (در برابر «قبض») شمس تبریزی: «ما را آن گشاد اندرون می‌باید. کاشکی اینچه داریم همه بستندی [کذا؛ بستدندی؟ ـ م] و آنچه آنِ ماست به حقیقت، به ما دادندی.» (مقالات ۲۳۶) مولانا: «عارفْ گشاد و خوشی و بسط را نام بهار کرده است.» (فیه ما فیه ۱۶۷)

شاید ایهامی دیگر را هم، گرچه قدری دور بنماید، بتوان در «بست» قایل شد و آن بستن ابرو به معنای پیوستن است، که چند بار در حافظ به صورت صفت (پیوسته، پیوست) یا فعل در مورد ابرو آمده است. (نک. ح ۲۳/۵ و ح ۹۵/۶.) نیز «گشاد»، البته به صورت مصدر مرخم (نه فعل) احتمالی، گرچه نه چندان زیاد، می‌رود که به اعتبار ابروی همچون کمان، ایهامی به معنای رها کردن تیر از شست باشد. گشاد: رها کردن تیر از شست (برهان، رشیدی) خسرو گوید: گردون گشادِ شست تو چون دید در وغا... (رشیدی) «تیر جزمی از آسیب زمانه بدو نرسیده است و در تن سرِ انگشتی نه، که چرخی از گشادِ محنت نخورده.» (نفثة‌المصدور ۷) البته حافظ صورت فعلی آن (گشادن) را بارها بدین معنی آورده است، مثل:

بر ما بسی کمان ملامت کشیده‌اند   تا کار خود ز ابروی جانان گشاده‌ایم

۲. مرغ چمن: فرهنگهای قدیم چون برهان و رشیدی و جدید مثل معین و دهخدا: بلبل؛ ظاهراً چنین مصطلح شده، ولی این‌که آیا دیگر مرغان مرتبط با چمن، مثل قمری، را هم با آن اراده می‌کرده‌اند یا نه بر من پوشیده است، هرچند به‌نظر می‌رسد جمع آن (مرغان چمن) شامل دیگر مرغان نیز می‌شده است، مثل مرغان باغ.

قَصَب: جامه‌ای از کتان، لطیف و نرم و نازک، واحد آن: قَصَبیّ، همچون عربیّ و عرب (لسان‌العرب، قاموس) جوالیقی آن را جزءِ معرّبات آورده. (المعرّب ۲۶۴) معرّب کَسَب (غیاث) استاد معین ظاهراً ترجمهٔ عبارت ابن‌منظور را آورده‌اند، با این شاهد:

«فردا بفرمای تا او را بیرون آرند و ساخت زر و جبّهٔ ملکی و دستار قصب دهند.» چهار مقاله ۹۴ (معین)

نرگس: نوعی پارچه، نرگسی: مرا و سرو چمن را... تا آخر. شرح سودی (معین) به نظر می‌رسد شاهدی جز بیت متن در دست نبوده است. نرگسی: نوعی از جامه (جعفری، برهان) نوعی پارچهٔ لطیف و گرانبها، نرگس (معین)

قبا: جامهٔ کمابیش فاخر، پیش‌باز و دارای تکمه‌های متعدد، از جنس اطلس یا دیگر منسوجات گرانبها؛ گاه در برابر خرقه می‌آید به دلیل ارزانی و پستی جنس و خشونت و نیز جلوبسته و کوتاه‌آستین بودن آن. دُزی دربارهٔ «قباء» از قول یک مسافر اروپایی آن را چنین توصیف می‌کند: جامه‌ای بلند که در جلو با چند تکمه بسته می‌شد، با یقهٔ کاملاً باز. (فرهنگ البسهٔ مسلمانان ۳۳۱) می‌گوید: پوشیدن آن در زمان حضرت محمد معمول بوده (همان ۳۳۲) و آن را بیشتر از اطلس می‌دوخته‌اند و گاه با پوست آستر می‌کردند. قبای ایرانی: نیم‌تنه‌ای بلند، که بر روی دیگر لباسها می‌پوشیدند، از پارچهٔ نخیِ بسیار نازک به رنگهای مختلف و تا نیمهٔ ساق پا می‌آمده، یقهٔ آن باز و هلالی بوده، تا روی کمر بسیار تنگ و از کمر به پایین متدرجاً گشاد می‌شده است. (۳۳۹)

معنای بیت از نظر این نگارنده (با توجه به بی‌اشکال و پذیرفته دانستن ضبط خانلری) و با لحاظ کردن لفّ و نشر آن: از آن هنگام که دست روزگارْ دستار قصب نرگسی و قبا (البته قبای چُست و زیبنده) برای تو ساخت و بر تو پوشاند، این‌دو آرام و قرار از من و مرغ چمن ربود. در مورد مرغ چمن، اعتبار و علاقه در همان دستار حریر از نوع نرگسی (یا: نرگس) است، و غرض از لف و نشر نیز همین است. اگر شاعر مرغ چمن را نیز در بیقراری خود شریک کرده جز به این علاقه نمی‌تواند باشد. البته از نظر محتوایی، غرض شاعر ایجاد وحدت و همگونی میان انسانها و دیگر پدیدارهای جهان در ستایش معشوق و بیان شیفتگی همگانی نسبت به اوست، که این هم امری فراگیر و رایج است.

و امّا در باب این بیت، که گمان نمی‌کنم آنچنان پیچیده و بحث‌انگیز باشد، طبق معمول بحثها، ذوق‌ورزی‌های دور و دراز، تأویلات بی حد و حصر، و گاه جعل و اختراع معانیی کرده‌اند که بعضاً شاید به ذهن خود شاعر هم نمی‌رسیده است. منشاءِ برخی از این بحث و جدل‌ها یکی اتکای بیش از حد بر پسند و استنباط شخصی و موضعگیری له یا علیه این یا آن ضبط و طبع، و کمتر بها دادن به قدمت و اکثریت نسخ

است، یعنی آنچه بخش چشمگیری از حجم بحثها و نقدها در باب حافظ در عصر ما ناشی از آن بوده است. اما از آنجا که این بنده نیز نظر و تفسیر خود را در این میانه ارائه کرده است ذکر نمونه‌هایی از آرای موجود ناگزیر می‌نماید. ضبط قزوینی و برخی طبعهای دیگر، که به طبع بخشی از بحثها در جانبداری از آن بوده، این است:

مرا و سرو چمن را به خاک راه نشاند　　　زمانه تا قصب نرگسِ قبای تو بست

به نظر می‌رسد اقدم نسخ حکم به سود ضبط خانلری می‌دهد. (نک. بدلهای خانلری و نیساری، دفتر دگرسانیها ۱، ۲۲۷.) سید محمد فرزان، پس از بحثی مفصّل، بیت را چنین معنی می‌کنند: از آن هنگام که تو، معشوق ممشوق، بند قبا و کمربند جوانی و رعنایی بر میان بسته‌ای [... تا آخر] (مقالات فرزان ۲۱۳ ـ ۲۱۸) معلوم نیست ایشان «کمربند» و «بر میان بستن قصب» به جای «بند قبا» را از کجا آورده‌اند، در حالی که در تمامی اشعار و نثرهایی که من دیده‌ام قصب را فقط برای دستار به کار برده‌اند (چنان‌که در شاهد چهارمقاله دیدیم) چون اساساً گرانبهاتر از آن بوده که به دور کمر ببندند. نیز خاقانی: کوه از قصب مصری، دستار همی پوشد (دیوان ۵۰۰) نظامی: مرا نیز از قصب سربند شاهیست (خسرو و شیرین ۲۰۶) جمشید سروشیار این ضبط را از نسخهٔ طوپقاپوسرای مورخ ۸۲۲ درست دانسته‌اند:

مرا و سرو چمن را به خاک راه نشاند　　　زمانه تا قصبِ زرکشِ قبای تو بست

ایشان این تعریف «قصب» را نقل کرده‌اند: «قصب [...] عندَ الفُرس نسیجٌ مِنَ الحریر... مُقَصَّبٌ اَو مُزَرکَشٌ بِاِسلاکِ الذّهب» و در حاشیه به فرهنگ تکملة المعاجم العربیّة، تألیف رینهارت دُزی، ترجمهٔ النعیمی، بازبرد داده‌اند. («بسوخت دیده ز حیرت»، نقد حافظ خرمشاهی ـ جاوید، نشر دانش، س شانزدهم، ش چهارم، زمستان ۱۳۷۸، ص ۶۰.) مشکل این نظر، یکی این است که ضبطی را از اقلیتی از نسخ که خود اصح می‌انگارند اختیار می‌کنند (اگرچه قزوینی می‌گوید: اکثر نسخ ایشان به جای نرگس «زرکش» دارند؛ هومن هم همین را متن قرار داده است.) دیگر این‌که وقتی «نرگس» را برداریم دیگر کدام علقه یا تناسب در بیت با «چمن» (حالا چه «سرو چمن» بگیریم و چه «مرغ چمن») باقی می‌ماند؟ زریاب خویی، بیت را بر مبنای ضبط خانلری تفسیر کرده، که به‌طور کلی همان است که این نگارنده بیان کرد، جز این‌که به گمان من یک رشته تأویلات مازاد بر برآیند بیت کرده‌اند، مثل جدا کردن «زمانه» در مورد نرگس از «زمانه» در خصوص معشوق، مثل: «زمانهٔ نرگس یعنی بهار طبیعت و قصب او یعنی گلبرگهای نازک و نرم او، و زمانهٔ معشوق یعنی دوران بالندگی و قد

کشیدن او و رسیدن او به سنّ پوشیدن قبای سزاوار جوانان و بزرگان، و...» (آئینهٔ جام ۳۰۲ـ۳۰۳) هاشم جاوید مخالف «نرگسِ قبا» (بدون «و») و نیز نظر کسانی است که «قصب» را بدون هیچ‌گونه پیشینه‌ای به معنای کمربند دانسته‌اند. حق هم با ایشان است (چنان‌که این نگارنده نیز چنین نظری ابراز کرد.) اما ایشان بر آن‌اند که هر دو معنای «قصب»، یعنی نی و پارچهٔ ابریشمین و لطیف، در بیت وجود دارد، زیرا ساقهٔ نرگس شبیه به نیِ قصب است؛ پس «قصب نرگس» یعنی ساقهٔ نی‌مانند نرگس، و این ساقهٔ نازک و ظریف، آراسته به گلی است همچون پارچهٔ ابریشمین لطیف. ایشان آنگاه معنای بیت را بر مبنای همین نظر به دست داده‌اند. (حافظ جاوید ۱۴۸ـ۱۴۹، به تلخیص) من با ایشان تنها در قسمت اخیر، یعنی دخالت معنای نی برای «قصب»، همداستان نیستم چون آن را سنگین‌تر کردن بی‌دلیل بار بیت می‌انگارم.

۳. تنگدلی غنچه (=گره دل آن): نک. ح ۵۷/۳.

نسیم: بوی و رایحه؛ «ساعتی از نسیم گل تبسّمی کند.» (راحة‌الارواح ۴۴) در این باره، نک. ح ۲۹/۱. در اینجا بوی گل، تنها در آن هنگام که دل به معشوق شاعر می‌دهد آن شأن و شوکت و کارایی را می‌یابد که گره از کار فروبستهٔ شاعر و دل غنچه باز کند.

۴. چرخ: کنایه از آسمان و فلک (معین) =دَور، روزگار، گردش ایام و نظایر اینها؛ صفات و مضافات بسیار دارد، از جمله: آینه‌رنگ، اخضر، ازرق یا ازرق‌پوش، کحلی، اطلس، برین، بسیط، بنفسج، فیروزه، خمیده‌پشت یا کوژپشت، دولابی، زنگاری، سفله یا سفله‌پرور، شعبده‌باز یا مشعبِد، صوفی‌نهاد، کاسه‌گر، کبود، مدوّر، منحنی، منقّط، مینا یا مینایی یا میناگون، نُه‌پایه، نیم‌خایه، هزاردیده و... (مصفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی، با قدری کم و بیشی؛ در مورد شواهد شعری آنها، نک. ۱۸۰ـ۱۸۴.)

فردوسی، به هنگام پیری و ناداشت، چرخ را، همچون همگان و همیشه، مخاطب بانگ بلند خود قرار می‌دهد:

الا ای برآورده چرخ بلند　　چه داری به پیری مرا مستمند؟

چو بودم جوان، در برم داشتی　　به پیری چرا خوار بگذاشتی؟

بیشتر شعرا چرخ را مایه و مسبب دشواریها، سوگها، درماندگیها و ناکامیهای خویش دانسته و گلایه‌ها از آن کرده‌اند، و خواجهٔ ما هم از این دایره بیرون نیست. محتوای تغزل و غنا هم چنین مضمونی را بیش از پیش روایی بخشیده است. اما خردگرایانی چون فردوسی، ناصرخسرو، و گاه سنایی، متّهم داشتن چرخ و روزگار را در همه‌چیز، از جمله کوتاهیها و کردارهای نادرست یا کم‌آوردن‌های خود و شکستن

کاسه و کوزه بر سر آن، روا ندانسته‌اند، چرا که چرخ خود در این میان مخلوقی بیش نیست و منشأ و مصدر کاری نه. فردوسی در همان‌جا از زبان چرخ به خود پاسخ می‌دهد:

چنین داد پاسخ سپهر بلند　　　که: ای مرد گویندهٔ بی‌گزند
چرا بینی از من همی نیک و بد؟　　　چنین ناله از دانشی کی سزد؟
تو از من به هر باره‌ای برتری　　　روان را به دانش همی‌پروری
(شاهنامه ۷، ۱۱۱ـ۱۱۲)

و پسر خسرو در ابیات زبانزد خویش:

نکوهش مکن چرخ نیلوفری را　　　برون کن ز سر باد خیره‌سری را...
چو تو خودکنی اختر خویش را بد　　　مدار از فلک چشم نیک‌اختری را
(دیوان ۱۴۲)

امیرحسن دهلوی، اگرچه شکوه‌های مألوف از چرخ و دهر کم ندارد، در بیتی نغز می‌گوید:

عربده با چرخ داری، ای دریغ　　　کوه را سنگ فلاخن می‌زنی
(دیوان ۳۴۹)

باری، چرخ، نه‌تنها در ادب غنایی پارسی، بلکه اینجا و اکنون و در زندگی ما انسانها ناخودآگاه به گونه‌ای سنگ صبور و آیینهٔ دقّ بدل گردیده و در معرض ابراز گلایه‌ها، شگفتیها و حتی دادخواهی‌ها و دشنام‌گویی‌ها قرار داشته است. خواجهٔ شیراز نیز همه‌گونه سخن دربارهٔ چرخ، روزگار و دیگر همنامان آنها دارد، از اظهار عجز در برابر آن تا برهم زدنش؛ از سفله‌پرور و نادان‌پسند دانستن آن تا نفی هرگونه کارداری و اثرگذاری‌اش؛ طنز، تسخر، تهدید و... در برابر آن. گاه هم‌آواز با خردگرایان می‌گوید: از دهر چه می‌جویی؟ راز درون پرده چه داند فلک؟ خموش... گاه دَور و روزگار را به کام می‌یافته، و گاه عیش خوش جستن از دور باژگون سپهر را ناممکن، هرچند در یک نظر کلّی می‌توان چهره و جهات و جوانب چرخ، سپهر و غیره را در اشعار او بیشتر منفی و ناخوش یافت. در هر حال می‌توان گفت: کثرت مضامین در این باره از آن‌روست که چرخ و بخت و اختر همواره نزدیکترین یا به اصطلاح دم‌دست‌ترین عامل برای توسل آدمی در خوشی و ناخوشی بوده است. (نیز نک. «فلک» در: ح ۳/۹.)

بیت می‌گوید: گردش روزگار چنان پیش آورد که من در بند تو گرفتار شدم. کاری

هم از من برنمی‌آید چون سر این بند به تو و خواست و مشیت تو منتهی شده و من در این میان موجودی بی‌اختیار و منفعل بیش نیستم. از ابیات فراوانی است که عشق را امری ازلی و ناگزیر می‌خوانند. به نظر می‌رسد تـه‌رنگی از طـنز در آن هست چـون نخست با ذکر «بند» و «چه سود» چنین می‌نماید که گـوینده آهـنگ گـلایه از چـرخ، چونان عامل اسارت، دارد، لیکن در ژرفنای بیت نه تنها هیچ‌گونه ناخرسندی از این بند و بستگی محتوم و مطبوع در بین نیست بلکه همه چیز از دل‌سپاری و سرسپاری کامل شاعر به تقدیر عشق حکایت می‌کند.

۵. نافهٔ آهو (جمع‌شدگی و فشردگی خون فسرده در برآمدگی کیسه‌مانند شکم او) شباهت به گره دارد. زلف یار نیز، هم نافه‌گشا (بـه اعـتبار پـراگـندن بـوی خـوش و اسرارآمیز دلدار) است، و هم گرهگشا، که این واژه ایهامی است: هـم ایـن‌که گـره و شکنج را از خود باز می‌کند و هم گره از کار عاشق. (دربارهٔ نافه‌گشایی، نک. ح ۱/۲.)

۶. این بیت نیز خالی از چاشنی طنز نیست: لحظات وصل بس زودگذر است و وفا و بقایی ندارد. از بس زندگی‌بخش (با همهٔ کوتاهی) است خود در حکم عمر دوباره است، لیکن اصل سخن بر سر این است که «عمر دوباره نداده‌انـد کسـی را». پس دل بستن به آن، هم خبط و خَرَف است، و هم لغو و عبث.

ضبط قزوینی: وصال دگر، که قطع‌نظر از تکراری که طبع حافظ از آن کراهت دارد، آنچنان نابجاست که شباهت به اینهمانگویی (tauto) دارد.

۷. از بذله‌گویی‌ها و تسخرزنی‌های همیشگی دلدار حافظ است، کـه دربـاره‌اش سخن گفته‌ام. اینجا هم عاشق را به اصطلاح سنگ روی یخ و کنفت می‌کند، همچنان‌که در برابر دعوی و توقع شاعر:

گفت: خود دادی به ما دل، حافظا   ما محصّل بر کسـی نگـماشتیم

۱ خلوت‌گزیده را به تماشا چه حاجت است؟
چون کوی دوست هست، به صحرا چه حاجت است؟
۲ جانا، به حاجتی که ترا هست با خدای
کاخِر دمی بپرس که: ما را چه حاجت است
۳ ای پادشاه حسن، خدا را، بسوختیم
آخِر سؤال کن که: گدا را چه حاجت است
۴ ارباب حاجتیم و زبان سؤال نیست
در حضرت کریم، تمنّا چه حاجت است؟
۵ محتاج قصّه نیست، گرت قصدْ جان ماست
چون رخت ازان تست، به یغما چه حاجت است؟
۶ جام جهان‌نماست ضمیر منیر دوست
اظهار احتیاج، خود آنجا چه حاجت است؟
۷ آن شد که بار منّت ملّاح بردمی
گوهر چو دست داد، به دریا چه حاجت است؟
۸ ای عاشق گدا، چو لب روح‌بخش یار
می‌داندت وظیفه، تقاضا چه حاجت است؟
۹ ای مدّعی، برو، که مرا با تو کار نیست
اَحباب حاضرند، به اَعدا چه حاجت است؟
۱۰ حافظ تو ختم کن، که هنر خود عِیان شود
با مدّعی، نزاع و مُحاکا چه حاجت است؟

۱. تماشا: اینجا تقریباً به معنای اصلی و عربی آن است، یعنی گشت و گذار و تفریح و تفرّج. اما قید «تقریباً» از آن‌روست که معنای «با همدیگر» پیاده رفتن به سیر و گشت (در مورد مصدر تفاعُل عربی، و در اینجا: تماشی) در پارسی جزو معنای آن نیست بلکه برای یک تن و بیش از آن به یکسان به کار می‌رود. تماشا در عبارت زیر، تنها معنای تفرّج و تفریح خاطر دارد و حتی معنای راه رفتن و سیر و گشت هم در آن

لحاظ نشده است: «و شکار صید از بهر تماشا بر ملوک حلال باشد.» (راحة‌الصدور ۴۳۱) سلمان، به معنای سیر و گشت و تفرّج، ضمن اشتراک مضمونی با بیت حافظ:

هرکرا گوشهٔ دل خلوت خاص تو بود		دلش از گوشهٔ خلوت به تماشا نرود
(دیوان ۱۶۹)

تماشا در مواردی نیز در حافظ به معنای دیدن و نگریستن و حظ بصر (معنای خاص پارسی) آمده است. (نک. «تماشا» در: ح ۲۸/۵.)

۲. به حاجتی: «بهٔ» سوگند است: تو را به آنچه نیاز و درخواست تو از خدای توست سوگند می‌دهم که حاجت ما را هم جویا شوی. بیت می‌تواند قرینه‌ای باشد بر این‌که مخاطب شاعر انسان است، و نه حضرت حق، انسانی که خود نیازمند حق است. (نک. سخن پایانی.)

۳. سؤال (اول): هم پرسش و خواهندگی است، و هم به اعتبار «گدا» ایهامی به معنای دریوزگی و تکدّی دارد. سائل: فقیر (اقرب‌الموارد) گدا (معین)

وقتی مخاطب «پادشاه حسن» و متکلم «گدا» خوانده می‌شود، در حکم آن است که بگوید: زکاتی از حسن و جمال خود به من (گدای حُسن) بده، و مثلاً جمال خود را به من بنما، چنان‌که می‌گوید:

نصاب حسن در حدّ کمال است		زکاتم ده، که مسکین و فقیرم

۴. حضرت: احتمالاً و با توجه به امکان آمیختگی ممدوح و محبوب در شعر، به سه معنی به کار رفته است: الف. حضور، قرب، نزدیکی؛ ب. برای تعظیم، پیش از نام؛ ج. پیشگاه، درگاه (معین) از این معانی، اصطلاحی دیوانی پدید می‌آید: پایتخت، دارالملک، دربار (اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۲۴۲) نمونه‌هایی از مضامین مشابه، مولانا:

خاموش کن، که دوست مجیب است بی‌سؤال
نظّارهٔ کرم کن و ترک کلام کن
(کلیات ۴، ۲۵۹)

عماد فقیه:

او مرادم مگر از روی کرمْ خود بدهد		به زبان کام دل از اهل کرم نتوان خواست
(دیوان ۵۴)

دلا، چو سرّ ضمیر تو یار می‌داند		زبان ببند، که تقریر راز حاجت نیست
(همان ۵۶)

لخت دوم بیت حافظ مَثَل شده و دهخدا آن را به نام حافظ ثبت کرده است. (امثال و حکم ۲، ۷۸۳)

۵. قصه: همان است که در محاوره «صغری و کبری» می‌گوییم.

یغما: (نک. ح ۳/۳.) تعدّی و امثال آن تحقّقش در مورد غیر و مال و متعلقات غیر است، حال آن‌که آنچه «او» (محبوب عارفان) می‌کند در هر حال و همواره تصرف در ملک طلق خویش است؛ خون و جان ما نیز از همین شمار. به گفتهٔ نظامی:

هرچه رضای تو، بجز راست نیست — با تو کسی را سرِ واخواست نیست

(مخزن ۲۶)

خود خواجه:... ملک آنِ تست و خاتَم، فرمای هرچه خواهی (۴۸۰/۳) هم جبر عارفانه را از بیت می‌توان استنباط کرد، و هم این عقیدهٔ اشاعره را که ظلم به طریق سلب محض از خداوند نفی می‌شود. غیر یا ملک غیر هم در باب حضرت حق وجود ندارد. بنده هم مختار و فاعل فعل نیست بلکه کاسب آن است (نظریهٔ کسب). موضوع از جهتی می‌تواند به مسألهٔ خلق شُرور هم راجع شود. (در این باره، نک. ح ۱۰۱/۳.)

۶. جام جهان‌نما: همچون جام‌جم، جام جهان‌بین، جام گیتی‌نمای و همانند اینها نمادی است محوری در شعر عارفانهٔ پارسی و حکمت ذوقی ایرانی، و نیز اصطلاحی کلیدی در فرهنگ و معارف این قوم، از جمله حکمت او. اوج و حاصل جمعی است از تمامی مفاهیم بیکرانی که بر حول باده و جوهر عاشقانه و عارفانهٔ آن پدید آمده، نمادی که جام (یا پیاله، ساغر، جرعه و غیره) با همهٔ وسعت آن، صورت کوچکتر یا نخستینهٔ آن است. معنایی است والا که غایت و مقصد هرآن چیزی است که جوهرهٔ ذوق، عشق و دل‌آگاهی در آن هست. همچنان‌که نامْ خود می‌گوید یک جهان توضیح و تحلیل می‌طلبد، که نه در گنجایی این سطور است. تنها می‌توان گفت: اگر انسان به باور معتقدانْ اشرف و اعزّ مخلوقات است جام جهان‌نما هم در مرکز وجود او و مایهٔ پیوند او (عالم صغیر یا اصغر) با کل کاینات (عالم کبیر یا اکبر) است. بنا بر این، برای شناخت هرچه بیشتر این پدیدار رازناک می‌باید از کلیت جهانشناسی، انسانشناسی و به طور کلی نظام اندیشه‌ها و باورهای پیشینیان در باب آدمی و مبدأ و مرجع او اطلاع کافی داشت چرا که آنان چکیدهٔ بصر و نظر خود را در این نماد ریخته‌اند. آنگاه که حافظ از پیر مغانْ زمان پیدایی و پیشکش جام جهان‌بین به او را می‌پرسد، پیر پاسخ می‌دهد: آن روز که کاینات را ساخته است. پاسخ می‌توانست این نیز باشد که به مصداق «اولُ الفکرِ آخِرُ العمل» خودْ کاینات تابع و طفیلی جام جهان‌نما بوده است.

غایتی از آن برتر چه می‌توانست باشد؟ آیا جز این است که جهان‌آفرین عصارهٔ عشق و آگاهی را شیره و شربت کرده و در کام این جام ریخته است؟ این ترکیب هیچ چیز کم ندارد، چه عشقْ انگیزه پویش است و آگاهی چراغ راهش، و جهان خود چیزی بجز نیرو و نور نیست. به راستی با کدامین تقریر و بیان می‌توان از این جانمایهٔ معرفتی دم زد؟

و اما در این شعر به نظر می‌رسد مخاطب شاعرْ انسانی است و گوینده در مکتوبی به او تا حدودی از شیوهٔ نامه‌نگاری سود جسته است. در مجموعه‌ای از مکاتیب، همروزگار حافظ، عباراتی مشابه بیت متن می‌بینیم: «و چون ضمیر منیر خبیر گیتی‌گشای جهان‌نمای، واقف احوال است به زیادتی مصدّع نمی‌گردد.» (فرائد غیاثی ۴۸) نیز در مکتوبی از عصر تیموری: «همانا ضمیر منیر و خاطر خطیر حق‌پذیر حضرت جهان‌پناهی که به حقیقت جام گیتی‌نماست...» (اسناد و مکاتبات تاریخی ایران ۲۵۲) اینها نشان می‌دهد که حافظ با سنن چنین مراسلاتی آشنا بوده است. (نیز نک. «جام‌جم» در: ح ۴۸/۵ و «جام جهان‌بین» در: ح غ ۱۳۶، که عالیترین جلوهٔ آن، چه از نظر محتوایی و چه شکل بیانی، هم در حافظ و هم در کلّ پهنهٔ غزل پارسی، است.) دربارهٔ این‌که در برابر «دانای نهان و آشکارا» (به قول سعدی) نیازی به عرض حال و حاجت نیست، هجویری: «چون راه بر بنده گشاده شد از گفتار مستغنی گشت، از آنچ عبارت مر اِعلام غیر را بوَد و حق تعالی بی‌نیاز است از تفسیر احوال.» (کشف ۴۶۳ـ۴۶۴) مولانا: «مجنون خواست که پیش لیلی نامه‌ای نویسد. قلم در دست گرفت و این بیت گفت:

خَیالُکِ فی عینی وَ اِسمُکِ فی فَمی　　　و ذکرُکِ فی قلبی، الیٰ اَینَ اَکتُبُ؟

خیال تو مقیم چشم است و نام تو از زبان خالی نیست و ذکر تو در صمیم جان جای دارد، پس نامه پیش که نویسم؟» (فیه ما فیه ۱۶۹)

احتیاج: در باب احتیاج بنده در تصوف دو گونه تلقی هست: یکی مثبت و بایسته، بدین معنی که بنده در هر حال محتاج و مفتقر است و همواره می‌باید نیاز به درگاه پروردگار آورد، چه به قول خواجه: سخن در احتیاج ما و استغنای معشوق است... (۱۴۵/۱۰) و:... چو یار ناز نماید، شما نیاز کنید (۲۳۹/۵) اما در تلقی دوم، احتیاج امری منفی است چون نشانهٔ دوگانگی با حق است. البته این معنی جنبهٔ شطحی دارد و به هر حال از نظرگاه وحدت نگریسته می‌شود. داراشکوه: «شطح: مظفر کرمانشاهی [...] از وی پرسیدند که: فقیر کیست؟ گفت: آن‌که به خداش حاجت نباشد، یعنی

احتیاج از آثار بشریت و دوگانگی است.» (حسنات‌العارفین ۲۸) بنا بر این، جز در مورد شطحیات، که مقوله‌ای خاص و والاتر و ورای نیک و بد به مفهوم متعارف است، احتیاج، افتقار، گدایی، نیاز، عجز و غیره همواره پسندیده و بایسته است. (نیز نک. «فقر» در: ح ۴۰/۱۰، و «نیاز» در: ح ۴۱/۱.)

اظهار احتیاج، خود؟ یا: اظهار احتیاجِ خود (به کسر جیم و به اضافه)؟ شکی نیست که وجه نخست فصیحتر است و «خود» قید تأکید است، اما شاید بتوان آن را از شمار اختلاف قرائات دانست.

و اما خود خواجه نظیر همین مضمون را در مدح ممدوح دارد، که نشان می‌دهد حتی همین بیت (که در نظر همهٔ ما عارفانه می‌آید) کاربردش در مدح نیز ممکن بلکه رایج است:

عرض حاجت در حریم حضرتت محتاج نیست
راز کس مخفی نماند با فروغ رای تو

۷. آن شد: آن گذشت، گذشت و رفت، اکنون دیگر چنان نیست؛ از اصطلاحات رایج زبانی است؛ انوری:

آن شد که غمگسار غم ما تو بوده‌ای — امروز نیست جز غم تو غمگسار ما
(دیوان ۲، ۷۶۹)

خود خواجه، چند بار دیگر دارد، از جمله:

آن شد اکنون که ز افسوس عوام اندیشم — محتسب نیز درین عیش نهانی دانست
آن شد، ای خواجه، که در صومعه بازم بینی — کار ما با رخ ساقی و لب جام افتاد

۸. لب: جز در مواردی استثنایی مثل افسوس کردن (لبش افسوس‌کنان، ۲۲/۲) به‌طور معمول در سنت شعری گذشته عنصری روحبخش، نیرودهنده و امیدانگیز است. (نک. ذیل همین واژه در بسامدیهای سعدی و حافظ.) به‌خلاف مژه، که معمولاً قتال یا بیم و قهرکننده خوانده می‌شود، و یا خال، که گهگاه چنین خصوصیتی دارد. (البته در مورد خال در حافظ به‌یاد نمی‌آورم چنین بوده باشد.) امیرحسن دهلوی لب و مژه را با هم و به همان معانی آورده است:

از حسن او به خوف و رجاییم دم به دم — از لب امید، از مژه بیمی به ما رسان
(دیوان ۲۹۴)

حافظ نیز:

می‌چکد شیر هنوز از لبِ همچون شکرش — گرچه در شیوه‌گری هر مژه‌اش قتّالیست

که شیر خود عاملی حیاتبخش است، قطع‌نظر از معنای خردسالی در بیت. سنایی هم خال را نشان قهر و لب را علامت لطف می‌خواند، بر مبنای لفّ و نشر:

صورت قهر و لطفْ خال و لبش　　　عالم قبض و بسطْ روز و شبش

(حدیقه ۱۲۸)

لب در حیاتبخشی معجز عیسوی دارد، که در بیت زیر هم در برابر چشم قتّال قرار گرفته است:

یاد باد آن‌که چو چشمت به عتابم می‌کشت　　　معجز عیسویت در لب شکّرخا بود

همچنان‌که سعدی نیز چنین برداشتی از لب معشوق دارد، که بیت حافظ مقتبس از اوست:

فتنهٔ سامری‌اش در نظر شورانگیز　　　نفس عیسوی‌اش در لب شکّرخا بود

(غ ۲۵۶)

لب در مصطلحات صوفیه مرتبط با صفت تکلم و تکلیم حق است، که البته حیاتبخشی، امیددهندگی و نیروانگیزی نیز همراه و وابستهٔ آن است، اگرچه اصطلاحنامه‌پردازانْ تعاریف خود را از مفاهیم نمادین «لب» در اشعار اخذ کرده‌اند. «لب: کلام مُنزَل را گویند از عالم معانی، که واسطه‌ای نزول نماید، انبیا را به واسطهٔ مَلَک و اولیا را به واسطهٔ تزکیه و تصفیه از راه الهام.» (مرآت عشاق، به نقل از برتلس، تصوّف و ادبیات تصوّف ۲۲۶) «لب: کلام را گویند.» (رشف الالحاظ ۷۷)

وظیفه: از هرچیز، آنچه بر عهدهٔ کسی است در هر روز از رزق، طعام، علوفه یا نوشیدنی؛ جمع آن: وَظائِف و وُظُف. (لسان‌العرب، صحاح، جمهرةاللغة، قاموس) تا آنجا که من دیده‌ام، معنای مقرری و مستمری بدین‌سان که در پارسی معمول است در فرهنگهای عربی نیامده است. وظیفه (عربی: وظیفة) وجه گذران، وجه معاش، مبلغی یا جنسی که برای امرار معاش به کسی (کارمند دولت و غیره) دهند؛ در پارسی: مقرری، مستمری: رسید مژده که آمد بهار و... (معین) در فرهنگ حسن انوری، «وظیفه» مدخل قرار نگرفته، ولی در ذیل «راتبه» آمده است: مستمری یا وظیفه، مقداری از مواجب ثابت که حتماً باید پرداخت شود. «مثال داد [امیر مسعود] تا از وظایف و رواتب امیر محمد حساب برگرفتند.» (تاریخ بیهقی، ص ۱۱ [در طبع مورد استفادهٔ من: ص ۱۰ ـ م] (اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۹۸ ـ ۹۹)

وظیفه در این بیت با توجه به «لب» ایهامی به معنای بوسه دارد. شعرا از دیرباز بوسه را وظیفه یا وامی می‌دانسته‌اند که محبوب باید ادا کند؛ فرخی سیستانی:

سه بوسه مرا بر تو وظیفه‌ست، ولیکن　　آگاه نیی کز پسِ هر بوسه کناریست
(دیوان ۲۲)

امّا این مورد نیز به نظر این نگارنده طلب راتبه و مقرری به زبان شاعرانه (شیوهٔ معمول خواجه در این باب) است، و شاید بتوان این سخن را بدین‌سان نیز توجیه و تعبیر کرد «که درویش را توشه از بوسه به». در هر حال، حافظ درخواست وظیفه را یا چنان‌که ذکر شد در پوشش معانی شاعرانه (نه به تصریح) می‌کند (مثل بیت مشهور: رسید مژده که... وظیفه گر برسد...) و یا با شرم و ملاحظه (همچون قطعهٔ ۱۳: به سمع خواجه رسان... نک. تحلیل این نگارنده از آن در: ج ۱، ۵۶-۵۹.)

۱۰. هنر: در طی تاریخ زبان و فرهنگ ما سه معنای مختلف به خود گرفته است: نخست، در متون حماسی و کلاًشعر سده‌های چهارم و پنجم، که به معنای جنگاوری، دلیری، سلحشوری، مردانگی، ورزیدگی در ورزشهای رزمی و سرگرمیهای مردانه و... است و به‌طور کلی هرآنچه مربوط به فعلیت بخشیدن به گوهر و قابلیت ذاتی و توان خارق‌العادهٔ جسمی و روحی است. هنر در این دوره نیز همچون دورهٔ بعدی شامل فضایل معنوی همچون راستی، خرد، بخشندگی و جز اینها نیز می‌شود لیکن باید توجه داشت که این‌گونه صفات و فضایل، بیشتر زیر پرتو و پوشش دلیری و مردانگی است و تحقق آنها غالباً در متن این ویژگی امکان دارد، و به دیگر سخن، تا دلیری، بیباکی، مردانگی و همانند اینها در کسی وجود نمی‌داشت انتساب دیگر فضایل اخلاقی به او منتفی بود. اگر در بیت مشهور فردوسی می‌خوانیم:

هنر نیز ز ایرانیان است و بس　　ندارند کَرگ ژیان را به کس
(شاهنامه ۷، ۴۳۱)

درست در همین چهارچوب است (و نه آن معنای سخیف شووینیستی با ضبط برساختهٔ «هنر نزد...» و ارادهٔ معنای امروزین «هنر».) افراسیاب به سیاوش دربارهٔ چوگان‌زنی ایرانیان و تورانیان:

هنر کن به پیش سواران پدید　　بدان تا نگویند کو بد گزید
(همان ۳، ۸۶)

اسفندیار به مادر دربارهٔ رستم:

همان است رستم که دانی همی　　هنرهاش چون زند خوانی همی
(همان ۶، ۲۲۸)

رستم به اسفندیار دربارهٔ خود:

دگر آنک اندر جهان سر به سر   یلان را ز من جُست باید هنر
(۶، ۲۵۷)

عنصری:

چو مرد بر هنر خویش ایمنی دارد   رود به دیدهٔ دشمن به جُستن پیکار
(دیوان ۷۸)

دوم، از حدود نیمهٔ دوم سدهٔ پنجم به بعد، «هنر» در عین حفظ معانی نخستینه در متون حماسی و قصاید، بیش از پیش به معنای فضیلت و مکرمت اخلاقی، جوانمردی، معرفت، معنویت، خلق خوش و نظایر اینها می‌گراید، معنایی در برابر عیب، بدی و گناه. می‌توان گفت دلیری و جنگاوری به شجاعت درونی و پیکار با خواهش نفس بدل شده؛ اسدی توسی، به معنای توان و قابلیت:

زنان را بود شوی کردن هنر   برِ شوی، زن به که پیش پدر
(دهخدا)

خاقانی، به معنای کلّی فضیلت، قابلیت و کفایت:

رو به هنر صدر جوی، بر درِ صدر جهان   رو به صفت بازگرد، بر درِ اصحاب ما
(دیوان ۳۶)

نظامی، در برابر عیب و شر:

کژدم از راه آنکه بدگهر است   ماندنش عیب و کشتنش هنر است
(هفت پیکر ۵۲)

گفتنی است هنر ظریف (به معنای امروزین) را بیشتر صنعت، فن و امثال اینها می‌خواندند؛ نظامی دربارهٔ فرهاد، سنگتراش چیره‌دست:

به تیشه چون سر صنعت بخارد   زمین را مرغ بر ماهی نگارد
(خسرو و شیرین ۲۱۶)

هنرپیشه یا هنرمند و هنرور را هم بیشتر بر صاحب علم، معرفت، فضیلت و خلق و خوی نیک اطلاق می‌کردند؛ نظامی، دربارهٔ ارشمیدس:

که بود از ندیمان خسرو خرام   هنرپیشه‌ای ارشمیدس به نام
(اقبالنامه ۵۵)

البته توجه باشد که آنچه می‌گوییم تنها از باب اغلب و اکثر است، و نه حکم مطلق و صددرصدی، زیرا در این‌گونه دگرگونیها، به دلیل قرابت مقوله‌ای و معنایی، امکان کاربرد واژه‌ای در زمان خاصی به معنای غالب قبلی و بعدی وجود دارد و اساساً هیچ

دگرگونیی به صورت ناگهانی و دفعی صورت نمی‌گیرد، و دلیل دگرگونی معنایی هم چیزی بجز همین اشتراکها و قرابتهای مقوله‌ای نیست. مثالی می‌زنم: امیرشاهی سبزواری، شاعر سدهٔ نهم، به شهادت تذکره‌ها مردی ذوفنون بوده، چنان‌که در خطاطی، تصویرگری، موسیقی و غیره دستی قوی داشته است، و وقتی خود را به «صد هنر» می‌ستاید:

شاها، مدار چرخ فلک در هزار سال چون من یگانه‌ای ننماید به صد هنر

(دیوان، مقدمه، نُه)

به درستی معلوم نیست مرادش همین هنرهای ظریف چون شعر، خطاطی، نقاشی و موسیقی بوده یا همان معنای فضل و فضیلت و امثال آن.

سوم، معنایی است که در قرون اخیر از «هنر» رواج دارد، که همگان می‌شناسند، و هنرمند در تداول، کسی است که هنری چون شاعری، خوانندگی، نوازندگی، نقاشی، بازیگری و جز آن را پیشهٔ خود سازد. (دهخدا) پیداست که این معنی نیز تحولی از معنای دوم است چون هریک از هنرهای ظریف، خود فضیلتی است برای صاحب آن نسبت به بی‌بهرگان از آن؛ شهریار، دربارهٔ رسام ارژنگی، هنرمند ذوفنون، از جمله در نقاشی:

زنگ ناقوس خطر برشد که: ای وایِ هنر

در جهاد واپسین، رسام ارژنگی بمرد

(دیوان ۳، ۴۰۹)

و در سوگ مرسیقیدان بزرگ، ابوالحسن صبا:

مرگ و میری عجب افتاده در آفاق هنر که همه شاهد انگشت‌نما می‌میرد

(همان ۱، ۳۰۷)

البته بیرون از دایرهٔ رواج و معنای غالب، هنوز «هنر» گاه به دو معنای پیشین نیز به کار می‌رود، چنان‌که حتی «هنر جنگ» را گاه در نوشته‌ها یا بر عنوان کتابهای مربوط می‌بینیم.

مُحاکا: عربی: مُحاکاة (مصدر مفاعلة) به معنای با هم سخن گفتن یا حکایت کردن، مشابه بودن و تقلید کردن در سخن گفتن یا کار دیگر (لسان‌العرب) تمامی فرهنگهای قدیم و جدید هم در همین حدود معنی کرده‌اند؛ محاکا: مخفف محاکات، که به معنی با هم سخن گفتن است؛ از منتخب (غیاث) به همین‌سان معین، نظام، نفیسی و دهخدا. اما اینجا به گمان این نگارنده چیزی چون نزاع و جدال، دست‌کم از نوع کلامی و زبانی

است، یعنی همان چانه‌زدن و محاجّه کردن؛ خاقانی:

گر در عیار نقد من آلودگی بسیست　　　با صاحب محک چه محاکا برآورم؟

(دیوان ۲۴۶)

دهخدا، با آن‌که چنین معنایی را ذکر نکرده، این بیت را به شاهد آورده است. آیا معقول است که حافظ بگوید: نزاع و سخن گفتن با هم؟ یا دومی هم باید از جنس اولی باشد؟ پاسخ به گمانم روشن باشد.

* * *

در جلد ۱ در ضمن تحلیلی از این غزل، این احتمال را مطرح کردم که آمیزه‌ای از مدح با ایده‌های عرفانی باشد و دلایلی نیز برای آن آوردم، و قصد تکرار ندارم. (۶۴ـ ۶۶) در حقیقت، غزل میان حاجت دنیوی و معنوی در نوسان است. این در حالی است که در عرف حافظ‌خوانان، این شعر عارفانه خوانده می‌شود. مطلع آن خواننده را وارد فضایی عارفانه می‌کند، لیکن برخی ابیات و اجزای شعر این احتمال را پیش می‌آورد که مخاطبی بشری یا همان ممدوح در اثنای توصیفاتی از محبوب، گاه و بیگاه سر بیرون می‌آورد. در اینجا تنها توصیه می‌کنم که علاوه بر ردیف ثابت «حاجت» به واژه‌هایی چون وظیفه، تقاضا، مدّعی (آن هم دوبار)، منت بردن و امثال اینها، و نیز به آنچه در شرح برخی ابیات ذکر شد توجه کنیم. برخی ابیات به حسن طلب بیشتر شبیه است تا حاجت بردن به قاضی حاجات. شاید هم بتوان این همه تأکید بر نیازمندی را به جای بیان سمبولیک عرفانی بر شدّت احتیاج عرفیِ گوینده حمل کرد، زیرا گفته‌ام، و ناگفته هم می‌دانید، که خواجه در بیان معانی عارفانه بسیار موجزگوی است، و نه بدین‌سان مکررگوی. مضافاً دیدیم که چگونه از شیوهٔ نامه‌نگاری آن روزگار تأثیر و بهره برده برای عرض احتیاج.

۱ رِواق مـنظر چشـم مـن آستانهٔ تست
کـرم نِـمای و فـرود آ، کـه خـانه، خـانهٔ تست
۲ به لطف خال و خط از عارفان ربودی دل
لطـیفه‌های عـجب زیـر دام و دانـهٔ تست
۳ دلت به وصل گل، ای بلبل سحر، خوش باد
کـه در چـمن هـمه گـلبانگ عـاشقانهٔ تست
۴ علاج ضعف دل مـا بـه لب حَـوالت کـن
کـه آن مُـفرِّح یـاقوت در خِـزانـهٔ تست
۵ بـه تـن مـقصّرم از دولت مـلازمتت
ولی خـلاصهٔ جـان خـاک آسـتانهٔ تست
۶ من آن نیم که دهم نقدِ دل به هر شوخی
درِ خِـزانـه بـه مُـهر تـو و نشـانهٔ تست
۷ تو خود چه لعبتی، ای شهسوار شیرین‌کار
کـه تَـوسنی چـو فـلک رامِ تـازیانهٔ تست؟
۸ چه جای من، که بلغزد سپهر شَعبده‌باز
ازیـن حِـیَل کـه در اَنـبانهٔ بـهانهٔ تست
۹ سرود مجلست اکنون فلک به رقص آرد
کـه شـعر حـافظ شـیرین‌سخن تـرانهٔ تست

۱. رِواق: نک. ح ۲۰/۴.

رواق مـنظر: جـایی در آشکـوب بـالای عـمارت، کـه از آنـجا رو بـه بـیرون می‌نگریستند؛ نظامی در وصف قصر سرهنگ بهرام گور:

شصت پایه رواق منظر او کرده جای نشست بر سر او
(هفت پیکر ۱۱۲)

احمد غزالی: «بارگاه عشق، ایوان جان است، و بارگاه جمال، دیدهٔ عـاشق است.» (سوانح 77)

سنایی:

گام برون نه یکی، کز پی بوسیدنش مردمک دیده‌ها منتظر گام تست

(دیوان ۸۰۸)

آستانه: چوب زیرین چهارچوب در، اسکفه (معین) درگاه؛ در قدیمترین متون پارسی به همین معنی است، چنان‌که در ترجمهٔ تفسیر طبری و ترجمهٔ تاریخ طبری معادل «عَتَبَه» آمده است، یعنی همان چوب زیرین در. (نک. فرهنگ تاریخی زبان فارسی، ذیل «آستانه».)

خواجه در مضمونی شبیه به این:

شاه‌نشین چشم من تکیه‌گه خیال تست جای دعاست، شاه من، بی‌تو مباد جای تو

قزوینی، سایه و برخی دیگر دارند: آشیانه. این را شاید از آن روی اختیار کرده‌اند که به نظرشان شاعر می‌خواهد تصویر فرود آمدن پرنده به آشیانه را بدهد. اما «آستانه» از آن روی مناسبتر می‌نماید که مبالغه‌اش در کهتری گوینده بسی بیشتر است. اساساً حافظ ابیاتی فراوان دارد که فروترین مکان مربوط به معشوق (مثل پا یا نعل مرکب او) را برتر از بالاترین دیدرس شاعر تصویر می‌کند، چون:

شهسوار من، که مه آیینه‌دار روی اوست تاج خورشید بلندش خاک نعل مرکب است

تمایل خواجه در باب این تقابلها معمولاً به بیشترین حدّ مبالغه است.

۲. خال، خط: دربارهٔ این‌دو، نک. ح ۳/۴.

دام و دانه: از آن روی مشبّهٌ‌به قرار گرفته‌اند که هر چیز مطبوعی ممکن است سبب فریب و گمراهی و آز و شهوت نفس شود، پس پرهیز از آن بایسته است. امّا خط و خال دوست آنچنان جذاب است که اساساً اندیشهٔ پرهیز به ذهن عاشق راه نمی‌یابد. «لطیفه» ناظر به این معنی نیز هست. شاعران از دیرباز خط سبز را دام و خال سیاه را دانهٔ آن خوانده‌اند؛ خاقانی، در وصف خط:

آهوان را به سبزه می‌خواند دام زیر گیاه می‌پوشد

(دیوان ۶۰۷)

غنی کشمیری، شاعر خوش‌ذوق سدهٔ یازدهم، بیتی دارد که از قول صائب منقول است که آرزو کرده بود ای کاش همهٔ اشعارش از آن غنی می‌شد و آن بیت غنی از آنِ او می‌بود:

حُسن سبزی به خط سبز مرا کرد اسیر دام همرنگ زمین بود، گرفتار شدم

گاهی هم در مضمون دام و دانه، زلف یا گیسو و نظایر آن به عنوان دام، جایگزین خط می‌شود؛ عبید:

به پیش زلف تو بر خال بوسه خواهم زد — ز ترس دام سیه ترک دانه نتوان کرد
(کلیات ۷۳)

خود خواجه نیز:

زلف او دام است و خالش دانهٔ آن دام و من — بر امید دانه‌ای افتاده‌ام در دام دوست

و به همین‌سان در ۱۴۶/۲ و ۳۸۶/۵؛ بنا بر این، ضبط برخی نسخه‌ها که دارند: «به زلف و خال و خط از عارفان» (مثل نسخهٔ «ح» یا حیدرآباد دکن) هم درست است، و بعید نیست تغییری از جانب خود شاعر بوده باشد، اگرچه عملاً باید تابع اقدم نسخ بود.

و اما در مورد خال و خط بار دیگر تأکید می‌کنم: حافظ این‌دو را چونان دو عنصر جمال به کار گرفته است، و نه به معانی مذکور در اصطلاحنامه‌های تصوف.

عارفان: در باب عارف و عرفان در این دفتر بیش از آن سخن رفته است که نیازی به تعریف و توضیح مجدد باشد. (البته برای اطلاع از تعاریف و تلقیها در این باره، نک. رجایی، فرهنگ اشعار حافظ، زیر عنوان «عارف».)

لطیفه: معنایی خاص دارد، که در پارسی و تازی هردو به کار می‌رود، و عبدالرزاق کاشانی آن را به خوبی تعریف کرده، اگرچه تعریف دقیقتر آن کار ساده‌ای نیست: هر اشارتی با معنایی دقیق و باریک و حاوی مفهومی که لفظ و عبارت گنجایی آن را ندارد. (اصطلاحات‌الصوفیه ۴۷، به ترجمه) یک معنای آن هم همان است که از صورت جمع «لطایف‌الحیل» درمی‌یابیم. در هر حال، رمز و رازی در سرشت آن هست. آیا در مواردی چون سخن سعدی جز این است؟:

ای سرو حدیقهٔ معانی — جانی و لطیفهٔ جهانی...
چشمان تو سحر اولین‌اند — تو فتنهٔ آخرالزمانی...
گر صورت خویشتن ببینی — حیران وجود خود بمانی
(غ ۶۰۸)

۳. سعدی:

چون تو گلی کس ندید در چمن روزگار — خاصه که مرغی چو من بلبل بستان اوست
(غ ۹۵)

بلبل سَحَر: چنین است جلالی ـ نذیر احمد، جلالی ـ وصال، سایه و برخی دیگر. قزوینی: بلبل صبا؛ اصغر دادبه «صبا» را برتر می‌داند. (نک. «بلبل صبا، بلبل سحر»، حافظ‌شناسی، دفتر چهارم، ۱۳۸۰، ص ۸۵ـ۱۰۸.)

۴. حوالت (کردن): حواله: سپردن (آنندراج) تمسک و برات و سفته؛ مشتق از تحول به معنای انتقال؛ تعریفات جرجانی (دهخدا) به صورت حواله و حواله کردن و ترکیبِ حواله‌گاه و حوالتگاه هم در حافظ آمده است.

مفرِّح ـ مفرّحِ یاقوت: مفرّح یا مفرحها نام کلّیِ شربتها و معجونهای گوارا و نیروبخشِ قلب و مایهٔ فرح و انبساط بوده است. مفرح: نام دوایی مرکّب، که شیرین و خوشمزه و خوشبو و مقوّی دل و جگر باشد. (غیاث‌اللغات) داروی مقوی دل (منتهی‌الارب) در منابع طبّ قدیم هم از آن سخن رفته است، از جمله در الاغراض‌الطبیّة و المباحث‌العلائیّة از اسماعیل جرجانی، که مفرّح را داروی مقوی قلب (در اصطلاح طب جدید: Cardiacal) و نیروبخش و نشاط‌آور دانسته است. (نک. همان ۲، فرهنگ اغراض طبی 348.) «اطبا به مفرح اندر، زر و سیم و مروارید افگنند و عود و مشک و ابریشم، به حکم آنک هر ضعفی که دل را افتد از غم یا اندیشه، آن را به گوهر و زر و سیم توان برد، و آنچ از جهت انقباض افتد به مشک و عود و ابریشم به صلاح توان آورد، و آنچه از غلبهٔ خون افتد به کهربا و نِدّ [یکی از عطریات، ساخته از عود، صندل و غیره؛ معین ـ م]، و آنچه از سطبری خون افتد به مروارید و ابریشم.» (نوروزنامه ۲۱ ـ ۲۲) «آن کس که ازیشان دور افتد [...] به کدام مفرّح تداوی طلبد؟» (کلیله ۱۸۸) منوچهری «معجون مفرّح» می‌نامد:

معجون مفرّح بود این تنگدلان را — مر بی‌سلبان را به زمستان سلب این است

(دیوان ۲۱۴)

مفرّح یاقوت، نوعی از مفرحها بود، که با ریختن سودهٔ یاقوت، لعل، دُرّ و غیره در جلّاب یا شربت قند و گلاب حاصل می‌شد. مفرّح یاقوت را هم به اختصار «مفرّح» می‌خواندند. در اشعار، به‌ویژه غزل از آن بسیار بهره گرفته‌اند، ضمن این‌که در شماری از آنها چگونگی و ترکیب آن را هم آورده‌اند. بیت عطار با ذکر «مفرحها» تنوّع و تعدد آنها را و نیز گونه‌ای از آن را نشان می‌دهد، به‌ویژه که او خود طبیب و داروشناس نیز بوده است:

از مفرّحها دل بیمار را — از لب تو گلشکر نیکوتر است

(دیوان، طبع تفضّلی ۴۵)

خاقانی:

گر دلم سوزد سَموم بادیه — بس مفرّح کز لب و خالش کنم

(دیوان ۶۳۹)

نظامی:

از آن یاقوت و آن درّ شکرخند مفرّح ساخته سودایی چند

(خسرو و شیرین ۵۲)

او سنگِ شکنندهٔ دندان حضرت پیمبر (ص) را در یک حسن تعلیل ظریف، از آن جهت که دُر (دندان) را شکسته و لعل (لب) را سوده «مفرّح‌گزای» می‌خواند، یعنی نیروبخش‌تر از مفرّح:

کی شدی این سنگْ مفرّح‌گزای گر نشدی دُرشکن و لعل‌سای؟

(مخزن ۲۰)

امیرحسن:

گفتی که: مفرّح کن، آن هم بتوان کردن گر از لب و دندانت لعل و گهرم بخشی

(دیوان ۳۹۱)

سلمان:

کرده ترکیب زر و یاقوت رمّانی، انار زان مفرّح لاجرم کام و دلش خندان شده

(دیوان ۶۰۱)

حافظ یک بار هم مفرّح را کنایه از شراب آورده است:

دوای درد خود اکنون از آن مفرّح جوی که در صراحی چینی و ساغر حلبیست

در برخی از شواهد دیدیم که از یاقوت هم نام رفته است. قدما برای یاقوت، جز در مورد مفرّح نیز خاصیت فرحبخشی را قایل بودند؛ در صیدنهٔ ابوریحان: «و او را در ادویهٔ بزرگ ترکیب کنند از آن جهت که یکی از خواص او آن است که شادمانی آورد و اندوه را ببرد.» (ترجمهٔ فارسی صیدنه ۱۰۳۱) منابع کانی‌شناسی قدیم هم در این باره اتفاق نظر دارند، مثلاً فرحبخشی فراوان و افزایش حرارت غریزی. (نک. زاوش، کانی‌شناسی در ایران قدیم ۹۷.) «هرک یاقوت زرد در دهان گیرد دل را قوّت دهد و فرح آرد و تشنگی را بنشاند.» (عرایس‌الجواهر ۳۶) به همین‌سان در مورد دیگر جواهراتِ به کار رفته در ترکیب مفرح، مثل لعل، که سودهٔ آن با گلاب و نبات مایهٔ سرخرویی و فرح و شادی و تقویت بینایی انگاشته می‌شده. (کانی‌شناسی ۱۳۵) «در مفرحات ترکیب کنند.» (عرایس‌الجواهر ۶۳) نیز دُرّ (مروارید) که سودهٔ آن را دافع ضعف دل و اندوه و روشنایی چشم می‌دانستند. (کانی‌شناسی ۱۶۶) فیروزه نیز: «در مفرّحات ترکیب کنند.» (عرایس ۷۴) زمرّد (همان ۵۵) زر و سیم نیز به همین‌سان (خواجه نصیر، تنسوخ‌نامه ۲۱۳_۲۱۴)

یاقوت: در قرآن کریم فریشتگان سیه‌چشم بدان مانند شده‌اند: کَأَنَّهُنَّ الیاقوتُ و المَرجان (رحمن ۵۸) بیرونی نام پارسی آن را «یاکَند» و «یاقوت» را معرّب آن می‌گوید. (الجماهر فی الجواهر ۱۰۷) جوالیقی آن را معرّب می‌داند، بدون ذکر اصلیت آن. اما مصحح و محشی در هامش می‌نویسد: گاه ادعا شده که فارسی معرّب است، بی‌این‌که اصل فارسی ذکر شود، و الأب انستاس ماری الکرملی در حواشی‌اش بر نخب‌الجواهر (ص ۲) ادّعا می‌کند که معرّب از یونانی هووا کینتوس Hyakinthos است. (المعرّب، ۳۵۶ متن و حاشیه) به گمان این نگارنده (البته فاقد تخصص) صورت پارسی «یاکند» برگرفته از همین واژهٔ یونانی است. بیرونی یاقوت را در تقسیمی اولیه در چهار رنگ سپید، کبود (=اکهب)، زرد و سرخ ذکر می‌کند، و آنگاه نوع سرخ آن را، بر مبنای بهترین کیفیت، چنین برمی‌شمارد: رُمّانی [=اناری ـ م]، بهرمانی (زرد)، ارجوانی (معرّب از پارسی «ارغوانی»)، لحمی، جُلَّناری [=گلناری ـ م] و وَردی. بین ارجوانی و لحمی (گوشت‌رنگ) نیز قایل به رنگ بنفسجی (بنفش) می‌شود. آنگاه می‌گوید که رمّانی و بهرمانی، دو صفت برای موصوفی واحد است، جز این‌که اولی در عراق معمول است و دومی در جبل و خراسان. (الجماهر ۱۰۷ـ۱۰۸) ابوریحان پس از آن وارد جزئیات الوان و کیفیات یاقوت می‌شود، بحثی بس عالمانه و دقیق و مستند به مهمترین منابع و اطلاعات تا زمان مؤلف. معدن آن را هم در جزیرهٔ سرندیب در باریکه‌ای از دریای هرکند و کوههایی که در ساحل با آن محاذی است می‌داند. (همان ۱۱۳) یاقوت رمّانی یا احمر را بهترین آن می‌خواند، اگرچه می‌گوید اصل آن به دیار او نمی‌آید بلکه مشابه آن «کرکند» را، که شفّافیت کمی دارد به جای آن می‌فروشند. (۱۲۶؛ کلّ بحث او، که بی‌تردید بهترین در این باره است، تا ص ۱۵۵ تداوم می‌یابد.) خواجه نصیر نیز رمّانی و بهرمانی را برترین گونهٔ یاقوت می‌داند. (تنسوخ‌نامه ۳۴) او دربارهٔ یاقوت بهرمانی یا زرد می‌گوید: «بهترین مشمشی [= زردالویی ـ م] باشد، بعد از آن معصفری، که اندکی با گل معصفر زند»، بعد از آن شمعی (زرد شفاف)، بعد نارنجی، بعد زعفرانی، بعد ترنجی، و پس از آن، «سپیدیی که به سپیدهٔ اُسرُب ماند، که اندکی با زردی زند، بعد از آن کاهی.» (همان ۳۶ـ۳۷)

همچنین قدما در باورهای خود (که امروزه پذیرفته نیست) یاقوت را دافع وبا می‌دانستند، همچنان‌که زمرّد را پادزهر مار یا کورکنندهٔ افعی، چنان‌که ابوالهیثم گرگانی می‌گوید:

و دفع کردن یاقوت مر وبا را چیست؟ زمرّد از چه همی برکَنَد دو دیدهٔ مار؟

(لازار، اشعار پراکنده ۲، ۵۵)

خِزانه: محلی در سرای سلاطین برای نگهداری جواهر و نقود و مالهای منقول گرانبها و هر هدیه‌ای که دریافت می‌شد. هر خرج و بذل و بخششی از آنجا می‌شد. متصدیان و حافظان و تحویلدارانِ این محل را خازن یا خزینه‌دار می‌گفتند، چنان‌که ینال‌تگین خازن محمود غزنوی بود. (اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۳۳) به صورت ممال هم در حافظ آمده است. (نک. «خزینه» در: ح ۷۶/۹.)

دربارهٔ لب، به عنوان عنصری قوّت‌دهنده و روح‌بخش، پیشتر سخن رفت و شواهدی ارائه شد. (نک. ح ۳۴/۸.) همین بیانگر آن است که چرا شاعر از لب محبوب برای رفع ضعف قلب یاری می‌جوید و آن را «مفرّح یاقوت» (هم از جهت یاقوت‌فامی و هم نیروبخشی) می‌خواند. تناسبهایی چون حوالت (حواله)، خزانه و یاقوت هم به مدد می‌آید تا مضمونی بسیارگفته به لطیفترین صورت ممکن بیان شود. نکته‌ای هم که نباید از آن نادیده گذشت این‌که یاقوت را برای بهره گیری از خواص آن در دهان می‌گردانده یعنی می‌مکیده‌اند: «اگر یاقوت را در دهان گیرند به خاصیتْ دل را قوّت دهد.» (تنسوخ‌نامه ۴۸)

۵. ملازمت دل و جان به جای تن و شخص: مضمونی است شایع؛ جمال عبدالرزاق:

...که گر ز حضرت تو بنده غایب است به تن

به دل ز حضرت تو هیچ‌گونه غایب نیست

(دیوان ۳۹۱)

نظامی، بارها، از جمله:

گر زین که تن از تو هست مهجور — جانم ز تو نیست یک زمان دور

(لیلی و مجنون ۱۸۹)

ناصر بخارایی:

جسم از آن حضرت جدا افتاده و دل در حضور

تن اگر از خدمتت دور است، جان در خدمت است

(دیوان ۱۸۲)

خود خواجه:

دورم به صورت از درِ دولتسرای دوست — لیکن به جان و دل ز مقیمان حضرتم

۷. لُعبت: عربی: لُعبة: احمقی که مورد تمسخر، بازیچه و آلت دست قرار گیرد؛ نوبت بازی، نوع بازی، مهرهٔ شطرنج و امثال آن، تمثال یا پیکر (لسان‌العرب، جمهرة،

صحاح) در این فرهنگها معنای معشوق زیبا دیده نمی‌شود. لُعبت: بازیچه، جمع: لُعَب؛ عروسک، آدمک خیمه‌شب‌بازی [در باب این معنی در حافظ، نک. «لعبت» در: ح ۱۲۴/۵ و معنای لعبت در ۳۹۴/۳ـم] معشوق، محبوب زیباروی؛ ابوالمظفر چغانی:

لعبتی سبزچهر و تنگ‌دهان　　　بفزاید نشاط پیر و جوان

(لباب‌الالباب، نف ۲۸)

صنم، بت؛ فردوسی، دربارهٔ بیژن:

بتان دید چون لعبت قندهار　　　بیاراسته همچو خرّم بهار

(معین) گفتنی است مطابق شاهنامه (مسکو ۴، ۱۸ ح؛ خالقی مطلق ۳، ۳۱۶ ح) بیت اخیر الحاقی است، اگرچه به این معنی در متونی چون شاهنامه و جز آن فراوان آمده. در هر حال چنین می‌نماید که معنای (مجازی) معشوق و محبوب زیباروی، تنها در پارسی معمول است، چنان‌که در بیت خواجه آمده است.

شهسوار: = شاه سواران، تکسوار، تکسواره، یکسواره، در تداول: یکّه‌سوار؛ سواری بزرگوار و جَلد (دهخدا)

شیرین‌کار: در ارتباط با سواری، امروز هم «شیرین‌کاری» مصطلح است، که شامل انجام حرکات دشوار یا شگفت‌انگیز بر روی اسب است. این نگارنده به یاد دارد که زمانی دو اصطلاح «سوارکاری» و «سوارخوبی» به کار می‌رفت، بدین‌سان که صِرف ورزیدگی در راندن اسب را «سوارکاری»، و شیرین‌کاری و انجام کارهای نمایشی و نیز فرمان‌رانیهای خاص و فوق‌العاده به اسب را بر روی هم «سوارخوبی» می‌گفتند. (امروز جنبهٔ اخیر را با اصطلاح فرنگی «دْرِساژ» می‌نامند.) البته «شیرین‌کار» در این‌گونه موارد، هم می‌تواند به معنای مهارت در کار اسب و سواری باشد، و هم شیرین‌حرکات بودن خود مخاطب.

توسن: ناآرام، یعنی اسبی باشد وحشی که مشکل توان زین کردن و بر آن سوار شدن (تحفة‌الاحباب) سرکش (سرمهٔ سلیمانی) «آشفته و جگر از شعلهٔ حِقد تافته، افسار توسن طبیعت بگسست.» (مرزبان‌نامه ۱، ۳۹۱) انوری:

تا شرف خدمت رکاب تو یابد　　　توسن ایام را تمنّی زین است

(دیوان ۱، ۸۷)

توسنی (اسم مصدر) رابعه بنت کعب:

توسنی کردم، ندانستم همی　　　کز کشیدن تنگتر گردد کمند

(صفا، تاریخ ادبیات ۱، ۴۵۱)

۸. سپهر: همریشه با sphére لاتین به معنای کُره، از پارسی باستان و پهلوی و به اعتقادی مأخوذ از سنسکریت، به معنای آسمان؛ برخی صفات و مضافات: سپهر بوقلمون، ـ مذبذب [از آن روی که هردم به رنگی برمی‌آید ـ م] ـ آخشیجان، ـ اعظم، ـ پوشیده؛ فردوسی:

چو خورشید رخشنده شد بر سپهر　　　بیاراست روی زمین را به مهر
(شاهنامه ۲، ۱۷۷)

خاقانی:

دورنگی شب و روز سپهر بوقلمون　　　پرند عمر تو را می‌برند رنگ و بها
(دیوان ۷)

کمال اسماعیل:

مرا چاره صید است امروزه تا باز　　　دگرگونه گردد سپهر مذبذب
(لغتنامه)

(مصفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی، با قدری تغییر و تعویض شاهد فردوسی) سپهر: پارسی باستان spithra، پهلوی huspitr و spihr (معین، حاشیهٔ برهان) سپهر: آسمان، سماء، فلک؛ سپهر برین: فلک نهم، عرش اعلی؛ بخت و اقبال (معین)

سپهر نیز چون مترادفها و مشابه‌های آن همچون چرخ، روزگار، فلک، زمانه و... غالباً نخستین مرجع انتساب غم و شادی و سوگ و سور برای آدمیان بوده است. آنجا که کارها به کام است، سپهر نیک‌سگال و یاور است ولی آنگاه که اوضاع نه بر مراد است، مسبب هم اوست، و این معنی معلوم نیست از کی آغاز شده و کی پایان خواهد یافت. سپهر حتی در فاصلهٔ یک روز می‌تواند از دوستکامی به دشمنکامی بگراید. آنگاه که شیرین در شب جانکاه جدایی و در دلتنگی طاقت‌گداز خویش به سپهر خطاب می‌کند:

چه افتاد، ای سپهر لاجوردی　　　که امشب چون دگر شبها نگردی؟
(خسرو و شیرین ۲۹۲)

پیداست سپهر تا همین شب پیش به کام بوده و خوش می‌گشته است. قدیم و جدید هم فرقی نمی‌کند، اخوان ثالث، شاعر نوسرای روزگار ما نیز از سپهر می‌خواهد تا خانهٔ شاعر را به ماتم گرم کند:

خوش آن‌که سر رسدم روز و سردمهر سپهر
شبی دو گرم به شیون کند سرای مرا

(شعر «و نه هیچ»، از این اَوِستا ۷۵)

هم بر این سان، شگفتیهای زندگی آدمیان نیز از شعبده‌ها و بوالعجب‌بازی‌های اوست. به‌راستی اگر سپهر و چرخ و امثال اینها را نمی‌داشتیم چه می‌کردیم؟

شَعبده‌باز: نک. «شعبده» در: ح ۱۲۹/۲، و «بلعجبی ـ بلعجب ـ بلعجب‌باز» در: ح ۶۵/۲.

حِیَل: این نگارنده به عنوان نظری شخصی (که تاکنون در جایی ندیده) احتمال می‌دهد که این واژه، گذشته از معنای معروف، ایهامی هم به علم «حیل» (نام قدیم مکانیک، جرّ اَثقال و غیره) داشته باشد. علم حیل: در طبقه‌بندی قدیم علوم، علم حیله‌ها و تدابیر لازم برای عملی کردن چیزهایی بوده که به صورت نظری در شعبه‌های دیگر «علوم تعلیمی» ثابت شده است. («علوم تعلیمی» در این اصطلاح مشتمل بوده است بر علم عدد، هندسه، مناظر، یعنی نورشناخت هندسی در اصطلاح کنونی، نجوم، موسیقی و حیل). به این معنی وسیع، جبر و مقابله، ساختن آلات نجومی و موسیقی، اسلحه‌سازی، جرّ اَثقال، و تعبیهٔ ظروف عجیبه (مانند ماشین هرون اسکندرانی، و سیفون) جزءِ علم حیل شمرده شده است. علم حیل را علم تدابیر و حیله‌های ریاضی و طبیعی، که به وسیلهٔ آنها می‌توان اموری غریب (مانند کشیدن یا بالا بردن بارهایی سنگین با نیرویی اندک) پدید آورد نیز تعریف کرده‌اند [...] امّا بالاخص، علم حیل ناظر به مکانیک عملی است، که مشتمل بر جرّ اثقال و تعبیهٔ ظروف عجیبه و امثال آنهاست. کتاب بنوموسی در علم حیل از معروفترین کتابهایی است که در این علم نوشته شده. (مصاحب) ارشمیدس یونانی کمک فراوان به پیشرفت مکانیک و علم حیل با ایجاد تئوری اهرمها کرد. (نک. جرج سارتون، تاریخ علم ۵۵) او پیش چشم حیرتزدهٔ مردم، کشتی بزرگ و پر از باری را به کمک دستگاه به یک حرکت بلند کرد و به آب انداخت. (پی‌یر روسو، تاریخ صنایع و اختراعات ۸۱ـ۸۲) در همین باره گفت: اگر نقطهٔ اتکایی یابم، زمین را از جای بجنبانم. (معین، اعلام) احتمال می‌دهم که حافظ به طریق ایهامْ نظری به این معنای «حیل» و سخن مشهور ارشمیدس دربارهٔ خاصیت اهرم در جرّ اثقال داشته و شاید برای مبالغهٔ بیشتر «سپهر» را به جای «زمین» به کار برده باشد. البته در صورتی بر روی این احتمال می‌توان حساب کرد که خواجه از طریق ترجمه و اقتباس علوم یونانیان در عالم اسلام با این قول و کارکرد علم حیل آشنایی داشته بوده باشد، که گمان نمی‌کنم بعید و دور از ذهن باشد. و امّا به گمانم قرینه‌ای دیگر هم از همین معنی در بیت دیگر اوست، منتها با

استفاده از مفرد واژه یعنی «حیلت»، و این بار در مورد حمل کوه:

کوه انـدوه فـراقت بـه چـه حـیلت بکشـد   حافظ خسته، که از ناله تنش چون نالیست؟

البته به گمانم خوانندگان این دفتر آن‌قدر با اندیشه‌های این نگارنده آشنا هستند که نه‌تنها او را از زمرهٔ نسبت‌دهندگان علم اولین و آخرین به خواجه نشمارند بلکه او را از منتقدان این شیوه بدانند. در هر حال، نظری است و احتمالی.

۹. سرود: پهلوی srôt یا srût، اوستا sraota (استماع) افغانی sarôd به معنای تصنیف و آهنگ (معین، حاشیهٔ برهان) سماع و شعر باشد. (صحاح‌الفرس) بـر وزن درود، بـه معنی سخن باشد، و به معنی خوانندگی و گویندگی مرغان و آدمیان هـم هست و بـه معنی رقص و سماع هم گفته‌اند. (برهان) واژهٔ «سرواد» را هم فرهنگهایی چـون لغت فرس، صحاح‌الفرس، تحفةالاحباب، برهان و غیره به معنای شـعر آورده‌انـد، کـه بـاید بـا «سرود» همریشه باشد. عنصرالمعالی سرود را در مـعنای تـرانـه و تـصنیف بـه کـار می‌برد: «ترانهٔ بی‌وزن مگوی و میاموز، که آنگه سرودت جایگیر نبود بلکه سرودت جای دیگر بود و زخمه جای دیگر.» (قابوسنامه ۱۹۵) استاد زنده‌یاد، جلال همایی، در بحثی عالمانه دربارهٔ غزل، سرود و ترانه و تصنیف و غزل ملحون (غزلی که با آواز و همراه موسیقی می‌خواندند) را در شمارِ و مترادف همدیگر به کار برده است. (دیوان عثمان مختاری ۵۷۰ـ۵۷۵ح، نیز نک. سیروس شمیسا، سیر غزل در شعر فارسی ۱۶ ـ ۲۱، زیر عنوان «قول ـ غزل ـ سرود».) سرود به معنای ترانه، تصنیف و غـزلِ مـلحون در متون ادب فراوان آمده؛ نظامی:

ســـرود پـــهلوی در نـــالهٔ چـــنگ   فگـــنده ســـوز آتش در دل ســـنگ

(خسرو و شیرین ۹۸)

و در ادامه، «غزل» را هم به همان معنی آورده است:

غـــزل بـــرداشـــته رامشگـــر رود   که: بدرود، ای نشاط و عیش، بدرود

در بزم خسرو هم، که باربد از سـوی خسـرو و نکـیسا از جـانب شـیرین تـرانـه می‌خوانند، سرود و غزل به تناوب به جای یکدیگر می‌آید. (نک. همان ۳۵۹ به بعد.) خواجهٔ شیراز هم گاه سرود و ترانه را با هم می‌آورد:... ز عاشقان به سرود و ترانه یاد آرید (۲۳۶/۳) و گاه سرود و غزل را: مطربا، مجلس انس است، غزل خوان و سرود... (۱۶۰/۸) قطعاً توجه داریم که سرود معمولاً همراه با موسیقی است، و غزل نیز، پیش از آن‌که از زیر چیرگی موسیقی بر آن بیرون آید و چونان یک قالب شعری استقلال یابد، همان معنای ترانه و سرود را داشت. (نیز نک. «قول و غزل» در: ح ۹۱/۹.)

* * *

این غزل نیز آمیزهٔ مدح و عرفان است. در باب بیت آخر، کسی در مدحی بودنش تردیدی ندارد، لیکن در مورد برخی ابیات دیگر جای سخن هست. محمود کیانوش غزل را به قرینهٔ «شهسوار شیرین‌کار» مدحی خطاب به شاه شجاع می‌داند، با این استدلال که: در زمان حافظ، زنان «حورٌ مقصوراتٌ فی الخِیام» بوده و راهی به میدان سواری نداشته‌اند. در توجیه بیت ۴ هم می‌گوید: این بوسه، اشارتی است به وجه می. («گدای کیمیاگر»، فصل کتاب، س اول، ش ۲ و ۳، تابستان و پاییز ۱۳۶۷، ص ۲۷.) استدلال نخست سست است و سخن دوم یکسره نادرست. من نمی‌توانم با مدحی خواندن بیت ۷ مخالفت کنم، اگرچه میان مدحی و عاشقانه بودن آن در تردیدم. اما این چه سخنی است؟ زنان گرچه اهل میدان سواری نبوده‌اند، ولی آیا آن همه شیرزن سوار را در طی تاریخ ندیده و سوارکاری‌شان را نشنیده‌اند؟ آیا زنان فقط پیاده یا در کجاوه و عماری یا نهایت با خر و قاطر راه می‌رفته‌اند؟ این درست که واژهٔ «شهسوار» در دو سه بیت، اعم از بیت مدحی و یا در ضمن غزل مدح‌آمیز به کار رفته، و باز گرچه لخت اولِ بیت مورد نظر در طبع قزوینی عیناً در غزل ۴۵۲، که باز غزلی مدح‌آمیز است، تکرار شده (خانلری در غزل ۴۴۳ فاقد بیت است) ولی آیا با همهٔ این اوصاف رواست که با تعمیم و اطلاق اینها به همهٔ موارد کاربرد آن بگوییم در همه‌جا فلان و بهمان ممدوح مورد نظر است؟ آیا آن همه اشعار دربارهٔ معشوق سوار یا شهسوار را ندیده‌اند؟ در باب بیت دیگر هم که بوسه را به «وجه می» تأویل کرده‌اند شگفتی بیش از این است. کجا دیده‌اند که «لب» بگویند و وجه باده بطلبند؟ آیا بدین قرارْ کل لطف بیت نفی نمی‌شود؟ آیا از «حوالت» می‌توان چنین برداشتی کرد؟ امیدوارم اگر هم تردیدی در این باره باشد با شرح این بیت یکسو شود. رحیم ذوالنور نیز محتوای بیتهای ۲، ۴ و ۶ را مغازله‌ای با شاه شجاع می‌داند. (در جستجوی حافظ ۱، ۸۶) به گمانم اینها تماماً یا عمدتاً تأثیر شادروان غنی باشد، که هرچه «شهسوار» و «شاه سواران» دیده همه را به صرف لقب «ابوالفوارس» به شاه شجاع ربط داده است. (برای مثال: «شاه سواران» در یادداشتها۲۰۳؛ دربارهٔ پاره‌ای زیاده‌روی‌ها در تأویل تاریخی اشعار حافظ، نک. دفتر حاضر، ج ۱، ۴۰۹ ـ ۴۱۷.) آیا در هر غزل مدح‌آمیزی هرچه بیت عاشقانه و مغازله‌ای هست لزوماً خطاب به همان ممدوح است؟ آیا مطابق ساختار ویژهٔ غزل پارسی این همه ابیات عاشقانه و مدحی در یک شعر در کنار یکدیگر یا به تناوب نیامده است؟ مغازله با موجودی چون شاه شجاع را هم، که خود با عالم و آدم مغازله می‌کرده است، چه عرض کنم.

۱ برو به کار خود، ای واعظ، این چه فریادست؟
مرا فُتاد دل از ره، ترا چه افتادست؟

۲ به کام تا نرساند مرا لبش چون نای
نصیحت همه عالم به گوش من بادست

۳ میان او، که خدا آفریده است از هیچ
دقیقه‌ایست که هیچ آفریده نگْشادست

۴ گدای کوی تو از هشت خلد مستغنیست
اسیر بند تو از هردو عالم آزادست

۵ اگرچه مستی عشقم خراب کرد، ولی
اساس هستی من زان خراب آبادست

۶ دلا، منال ز بیداد و جور یار، که یار
ترا نصیب همین کرده است و این دادست

۷ برو، فسانه مخوان و فسون مدم، حافظ
کزین فسانه و افسون مرا بسی یادست

۱. واعظ: نجم رازی مذکِّران را بر سه طایفه تقسیم می‌کند: «یکی از آنهااند که فصلی چند از سخنان مصنوع و مسجّع بی‌معنی یاد گیرند [=از بر می‌کنند ـ م] که از علم دینی در آن هیچ نباشد، و زفان بدان جاری کنند [...] و به غرض قبول خلق و جمع مال در جهان می‌گردند [...] و بر سر منبر به مدح و مدّاحی ملوک و سلاطین و امرا و وزرا و صدور و اکابر و اصحاب مناصب و قضاة و حکّام مشغول شوند تا بر جای پیغمبر(ع) چندین دروغ و بدعت روا دارند که بگویند و بکنند و بر سر منبر گداییها کنند، و از ظالمان مال ستانند، و توزیع خواهند، تا گاه بود که از درویشان به حکم بستانند به دل‌ناخوشی. [...] اینها از قبیل علمای عالم‌زبان جاهل‌دل‌اند، و آتش‌افروز دوزخ.» (مرصاد ۴۹۰ـ۴۹۲) «دوم طایفهٔ ائمّهٔ صالح‌اند، که سخن از بهر خدای و ثواب آخرت گویند و از بدعت و ضلالت دور باشند.» (۴۹۲) «سیم طایفهٔ مشایخ‌اند، که به جذبات عنایت حق، سلوک راه دین و سیر به عالم یقین حاصل کرده‌اند و از مکاشفات

الطاف خداوندی، علوم لدنّی یافته‌اند.» (۴۹۴)

سراسر شعر پارسی، به‌ویژه غزل، پر است از انواع و اقسام القاب و اِسنادهای منفی دربارهٔ واعظ و سخنان او؛ ناصر بخارایی سخن واعظ را «حدیث هرزه» می‌خواند:

حدیث هرزهٔ واعظ کجا به گوش آرم   مرا که بیخودم از جرعهٔ شراب الست؟

(دیوان ۱۹۸)

در شعر حافظ، واعظ یا «شحنه‌شناس» (۵۳/۷) است و یا گزینندهٔ «مِهر مـلِک و شحنه» (۲۲۲/۴) یعنی ترجیح‌دهندهٔ علاقهٔ این‌دو بر مصالح و منافع خلق. وعظ چنین بی‌عملانی «واجب است نشنیدن»، زیرا وقت عزیز را زایل و فرصت عیش را ضایع می‌کند. در جای خود به تفصیل دربارهٔ واعظ، زاهد و دیگر وابستگان نظام شرع سخن رفته است. (نک. ج ۱، زیر عنوان «زاهد غرور داشت».)

۲. کام: ایهام (دهان + آرزو) کام از لب برنیامدن یا برآمدن، عراقی:

فـروشُد روز عـمر و بـرنیامد   از آن شیرین لبش کامی، دریغا

(کلیات ۱۴۳)

به مستی از لب تو می‌توان ستد بوسی   مگر رسم ز لب تو به کام، بـاده بـیار

(همان ۲۰۸)

ناصر بخارایی:

به زیر لب، دهن او چو نـای را دَم داد   ز ناله نال شد و از لبش به کام رسـید

(دیوان ۲۹۵)

همین «دم دادن» را سلمان به طریق ایهام (دمیدن + فریب دادن) در ارتباط بـا لب آورده:

لب بر لب من می‌نهد، چون نی دم من می‌دهد

گر دم ندادی هر دمم، چندین چرا نـالیدمی؟

(دیوان ۳۱۴)

نای: نیز ایهام دارد (گلو + نَی یا مزمار)؛ سنایی در «سیرالعباد»:

تا مرا خوان تو به چنگ نشد   کار نای گلو چو چنگ نشد

(مثنویها ۲۳۰)

۳. میان (کمر) یار در سنت شعر پارسی از فرط باریکی یا هیچ است، و یا مـویی بیش نیست (همچون دهان او، که یا هیچ است، و یا در نهایتْ نقطه یا جوهر فرد.) شعر خواجه هم از این قاعده بیرون نیست.

نگشادست: ایهام (یا استخدام) به دو معنی: الف. دقیقه یا معمای کمر یار را کسی تا کنون حل نکرده؛ ب. هیچ کس تا کنون کمربند او را (به دلیل عفاف و حفاظ) باز نکرده است؛ سلمان، دقیقاً با همین ایهام:

لطیفه‌ایست دهان تو، تا که دریابد　　　دقیقه‌ایست میان تو، تا که بگشاید

(دیوان ۸۵)

نیز در بیت حافظ، «آفریده است از هیچ»، هم می‌تواند به «میان» معشوق راجع شود، و هم به خود «او» (که خدا او را از عدم آفریده) یعنی چیزی چون ایهام ساختاری، هرچند وجه اصلی همان میان است. بعضی شعرا گفته‌اند: میان یار تا آنگاه که به رقص برخیزد آشکار نمی‌شود؛ سیف اسفرنگی:

به میان موی فرق است و میان او، که این را

گهِ رقص تا نبینی، نبری گمانِ هستش

(دیوان ۶۳۵)

عبید به جای «دقیقه» معنای آن یعنی «نکتهٔ باریک» را می‌آورد:

میان موی و میان تو نکته باریک است　　　در آن میان سخن از لب رها نشاید کرد

(کلیات ۷۱)

سلمان، باز هم با «دقیقه»:

باریکتر ز مو کمرت را دقیقه‌ای　　　ناگاه در دل آمد و نامش «میان» نهاد

(دیوان ۴۶۹)

(نیز دربارهٔ «سرّ میان»، نک. ح ۴۱۲/۵.)

۴. هشت خُلد: برگرفته از قرآن کریم است که هرکدام یک‌بار و گاه بیشتر آمده است: جنّة‌الخُلد (فرقان ۱۵) دارالسلام (انعام ۱۲۷) دارالقرار (مؤمن ۳۹) جنّات عدن (رعد ۲۳) جنة‌المأوی (نجم ۱۵) جنة نعیم (واقعه ۸۹) عِلّیّین (مطفّفین ۱۸) فردوس (کهف ۱۰۷). (برای اطلاع از اسامی، صفات و ترکیبات «جنّة» نک. فانی ـ خرّمشاهی، فهرست موضوعی قرآن کریم ۱۶۶ـ۱۶۸.) نامها معمولاً همان است که ذکر شد، ولی گاه اندک تفاوتی در نامگذاری دیده می‌شود، مثلاً: جنة‌الفردوس، جنة‌النعیم، جنة‌الخلد، جنة‌المأوی، دارالسلام، دارالمستقرّ، دارالمقرّ، دارالقرار. (علل الشرایع، به نقل از قاسم غنی، یادداشتها ۳۰۳) عزیز نسفی بحثی دارد در باب هشت بهشت، ویژگیهای هرکدام، مراتب هریک، و چگونگی رانده شدن آدم و حوا از هرکدام. (الانسان‌الکامل ۲۹۹ـ ۳۰۹) مثلاً می‌گوید: ابا و استکبار ابلیس از سجدهٔ آدم در بهشت چهارم بوده است. او

بهشت هشتم و آخرین یعنی علّیین را بهشت خاص (= عقل کل و نفس کل) می‌داند. همچنین در بیان این‌که دوزخ را هفت و بهشت را هشت فرموده است می‌گوید بدان سبب است که بر هفت حس (پنج حس ظاهر و دو حس باطن، که خیال و وهم است) عقل نیز افزوده می‌شود، درست به همان گونه که بر هفت بهشت، بهشت خاص (یعنی عقل و نفس فلک‌الافلاک = جایگاه بندگان خاص) افزوده می‌گردد. در حقیقت، آن هفت حس که مایهٔ گمراهی و در حکم هفت درِ دوزخ بودند، در اینجا همراه با عنصر هشتم (عقل) هشت باب بهشت را تشکیل می‌دهند، زیرا حواس برای گمراهانْ سبب ضلالت و برای هدایت‌یافتگان موجب نجاح و فلاح است. نسفی همچنین می‌گوید: بهشت اول (= فلک‌الافلاک) را دوزخی در مقابله نبود و آدم و حوا در این بهشت بودند، یعنی بهشت مفردات (که عروج ندارند و تنها به واسطهٔ مزاج و ترکیبْ قابل عروج می‌شوند)، و چون در این بهشتْ وجود نبود و اضداد نبود، پس شیطان هم در مقابل آنان نبود. (همان ۲۹۹) او بر آن است که در هریک از بهشتهای هشتگانه درختی وجود دارد، و آنها را بدین‌سان نام می‌برد: درخت امکان (بهشت هشتم)، ـ وجود (بهشت هفتم)، ـ مزاج (ششم)، ـ عقل (پنجم)، ـ خلق (چهارم)، ـ علم (سوم)، ـ نورالله (دوم) و ـ لقاءالله (بهشت اول). هر بهشتی که آخرتر است خوشتر است، و هر دوزخی که آخرتر است ناخوشتر. (همان ۳۰۳) نیز نسفی از بهشت نهمی هم یاد می‌کند: بعضی از آن خبر می‌دهند، اما ما خبری نداریم. (۳۰۶؛ برای توضیح آن، نک. همان ۳۰۷ ـ ۳۰۸.) در منابع گوناگون معمولاً دلیل هشت بودن بهشت را سبقت رحمت حق بر غضب او می‌دانند. «و حکمت آن است که بهشتْ اثر رحمت وی است و دوزخ اثر قهر وی. پس اثر رحمت را بیشتر ظاهر کرد تا محقَّق شود سبقت رحمت بر غضب.» (جوامع‌الحکایات، بخش اول ۷۰) امّا عطار چکیدهٔ دیدگاه عارفانه را در برابر زاهدانه بدین‌سان بیان می‌کند:

اگر جان را بخواهد بود دیدار　　　چه باشی هشت جنّت را خریدار؟

(اسرارنامه ۱۲۵)

همین محتوی و منظر است که در حافظ به این شکل لطیف بازگو می‌شود:

در آتش ار خیال رخش دست می‌دهد　　　ساقی، بیا، که نیست ز دوزخ شکایتی

(نیز نک. «بهشت» در: ح ۴۲۸/۱، و «دوزخ» در: ح ۴۲۸/۸.)

۵. زان خراب، آبادست؟ زان خراب‌آبادست؟: می‌توان آن را ایهام ساختاری تلقی و به هردو صورت قرائت کرد، اگرچه من اولی را خوانش اصلی می‌دانم. (در باب «خراب» نک. ح ۲/۱.)

۶. این دادست: با توجه به رسم خط قدیم، که در ماضی نقلی «ه» و نیز همزهٔ «است» را می‌انداختند، دو معنای ایهامی دارد: الف. نصیب تو را این داده است؛ ب. بهرهٔ تو این است و این داد (عدل) است؛ سنایی جور «او» را داد می‌داند:

جور با حکم او همه داد است　　　عمر بی یاد او همه باد است

(حدیقه ۲۳)

همچنان‌که سعدی:

مالک ملک وجود، حاکم ردّ و قبول　　　هرچه کند، جور نیست، ور تو بنالی، جفاست

(غ ۴۷)

بهاء ولد: «قسمی را تقدیر کفر و اهل دوزخ گردانید بر وجهی که ایشان را هیچ عذری و حجّتی نی و به هیچ وجه ظلم و جور نی بل که عدل، که در ملک خود تصرف می‌کند. تراکِلی باشد، یکی پاره را به صورت اسپی کنی و یکی را به صورت موش کنی و یکی را به صورتِ پیل کنی [...] ایشانْ را هیچ اعتراضی رسد با تو از آنک در ملک خود تصرف می‌کنی؟» (معارف ۷۵) خود خواجه، اگرچه خالی از طنز هم نیست:

حاشا که من از جور و جفای تو بنالم　　　بیداد لطیفان همه لطف است و کرامت

پیشتر هم گفت:... چون رخت از آن تست، به یغما چه حاجت است؟ مطابق نظریهٔ معروف نظام احسنِ و مبحث خلق شُرور، می‌توان چنین نتیجه گرفت که بسی چیزهاست که آدمی خلاف خواست خویش می‌یابد، لیکن در کلیت خلقت جهان بر مبنای حکمت و در حکم خیر بنی‌آدم و در مآلْ عدل است. (نک. ح ۱۰۱/۳.)

* * *

رشید یاسمی این غزل را از سلمان می‌داند. (حافظ پژمان ۳۷۶) فرزاد هم «ناحافظوار» می‌خواندش. (حافظ، صحت کلمات، «الف» تا «ر» ۷۷؛ هردو به نقل از دستغیب، حافظ‌شناخت ۱، ۳۷۷ـ۳۷۸) مینوی هم آن را سرودهٔ سلمان می‌داند. (داستانها و قصه‌ها ۸۹) خود خانلری نیز احتمال قوی می‌دهد از سلمان باشد، لیکن به دلیل ثبت در چندین نسخهٔ کهن، آن را درج کرده. (دیوان ۲، ۱۰۰۱) سلیم نیساری نیز آن را در دفتر دگرسانیها نیاورده است. اما قزوینی، نایینی ـ نذیر احمد، عیوضی، سایه و چند چاپ معتبر دیگر دیوان آن را دارند. ضمناً در دیوان سلمان، طبع مورد استفادهٔ من (مشفق) نیامده، و به همین‌سان کلیات سلمان ساوجی، طبع عباسعلی وفایی. البته با اسلوب حافظ مو نمی‌زند.

۱ بیا، که قصر اَمَل سخت سست بنیادست
بیار باده، که بنیاد عمر بر بادست
۲ غلام همّت آنم که زیر چرخ کبود
ز هرچه رنگ تعلّق پذیرد آزادست
۳ چه گویمت که به میخانه، دوش، مست و خراب
سروش عالم غیبم چه مژده‌ها دادست؟
۴ که: ای بلندنظر شاهباز سدره‌نشین
نشیمن تو نه این کنج محنت‌آبادست
۵ ترا ز کُنگُرَهٔ عرش می‌زنند صفیر
ندانمت که درین دامگه چه افتادست؟
۶ نصیحتی کنمت، یاد گیر و در عمل آر
که این حدیث ز پیر طریقتم یادست:
۷ مجو درستی عهد از جهان سست‌نهاد
که این عجوزه عروس هزاردامادست
۸ غم جهان مخور و پند من مبر از یاد
که این لطیفهٔ عشقم ز رهروی یادست:
۹ رضا به داده بده وز جبین گره بگشای
که بر من و تو درِ اختیار نگْشادست
۱۰ نشان عهد و وفا نیست در تبسّم گل
بنال، بلبل عاشق، که جای فریادست
۱۱ حسد چه می‌بری، ای سست‌نظم، بر حافظ؟
قبول خاطر و لطف سخن خدادادست

۱. در مورد منابع اقتباس شاعر به سخن پایانی بنگرید.
بیا: =بدان و آگاه باش، ببین، بپذیر، با من در این باره موافقت کن، ملاحظه کن. این کاربرد خاص، مسلماً چیزی بجز معنای عادی واژه است. نخستین کسی که این

مطلب را بیان داشته، تا آنجا که من دیده‌ام، بهاءالدین خرّمشاهی است. (حافظ‌نامه ۲۴۵ ـ ۲۴۶) با تصفّحی که این نگارنده در دیوانهای حدود سدهٔ هشتم از این لحاظ کرده تردیدی در درستی این نظر نیست. برخی نمونه‌های آن در حافظ، که اغلب هم در آغاز بیت یا گاهی لخت دوم قرار می‌گیرد:

بهای بادهٔ چون لعل چیست؟ جوهر عقل　　　بیا، که سود کسی برد کاین تجارت کرد
بیا، که چارهٔ ذوق حضور و نظم امور　　　به فیض بخشش اهل نظر توانی کرد
بیا، که وضع جهان را چنانکه من دیدم　　　گر امتحان بکنی، مَی خوری و غم نخوری
بیا، که وقت‌شناسان دو کون بفروشند　　　به یک پیاله می صاف و صحبت صنمی

خرمشاهی این کاربرد را از آن خواجه و از نکات کلیدی شعر و سبک او می‌داند و می‌گوید: «نزد سخنوران دیگر کمتر دیده شده»، که احتیاطی درست است، زیرا در سده‌های پیش هم گهگاه چیزی شبیه آن دیده می‌شود، لیکن چه از حیث وضوح و قوت این معنی و چه از نظر بسامد، گمان نمی‌کنم به پای کاربرد حافظ برسد. به‌نظر می‌رسد او همین نمونه‌ها را گرفته و در شعر خود به عنوان یک شاخصهٔ سبکی بسط داده باشد؛ برای نمونه، سنایی (یا: حقّانی):

جانا، بیا و تکیه به طاعات خود مکن　　　کاین بیت بهر بینش اهل زمانه بود
(دیوان سنایی ۸۷۱)

خیام (احتمالاً از رباعیهای اصیل او):

ای دوست، بیا تا غم فردا نخوریم　　　وین یک دم عمر را غنیمت شمریم
فردا که ازین دیر فنا درگذریم　　　با هفت‌هزارسالگان سربه‌سریم
(رباعیات خیام ۱۴۷)

امل: در قدیم بسی بیش از امروز (که معمولاً جمع آن «آمال» معمول است) به کار می‌رفت.

سخت سست‌بنیاد: عماد فقیه:

آن‌که دل در کمندش افتادست　　　عهد او سخت سست‌بنیادست
(دیوان ۸۳)

باده ـ باد: این جناس از آغاز شعر پارسی به بعد بی‌شمار آمده است؛ رودکی:

باد و ابر است این جهان، افسوس　　　باده پیش آر، هرچه بادا باد
(آثار منظوم ۴۶۰)

سنایی:

مایه ده از بوی باده باد عنبربیز را　　　در کف ما رادی آموز ابر گوهربیز را

(دیوان ۷۹۳)

نظامی:

چو هست این دیر خاکی سست‌بنیاد　　　به باده داد باید زود بر باد

(خسرو و شیرین ۹۸)

۲. همّت: والاترین همت از نظر خواجه عبدالله انصاری همت به حق است: «و اما همت به حق، آن بشارت فوز است؛ مرد را به یک نیاز از همه نیازها بی‌نیاز کند، و به یک بند از همه بندها آزاد کند، و به یک در از همه درها مقیم کند. همت کسی قیمت وی است، و آن همت از ازل نشان وی است، و بر ابد مُهر وی است.» (صد میدان ۴۵) (نک. ح ۱۲/۱۲.)

رنگ: گذشته از معنای عادی، چند معنی دارد، همچون حالت و وضع، حقه و فریب، تعیّن و تعلّق (در تصوّف). قدما رنگ یا رنگ و بوی را بسیار به معنای تعلق و تعین (= صفت و نشانهٔ هر چیز و مایهٔ تمایز آن از غیر) به کار می‌بردند؛ مولانا:

چونک بیرنگی اسیر رنگ شد　　　موسئی باموسئی در جنگ شد

(مثنوی ۱، ۱۵۲)

اوحدی:

باش تا رنگ و بوی برخیزد　　　که همان آب صِرف بینی آب

(دیوان ۹۱)

رنگ تعلق: معانی یا مصادیق بسیار دارد ولی به‌طور کلّی عبارت است از هرگونه نشانی و صفتی حاکی از پیوند و وابستگی به آنچه دار تزاحم و دنیای اضداد، یعنی جهان زیرین و عالم مادّه، خوانده می‌شود، یا به‌طور خلاصه عُلقهٔ دنیوی و دوری از عالم معنی. از همین روی متصوّفه می‌گویند: تا آدمی این نشانه‌های پیوند با عالم خاک را از وجود خود نزداید و دل را یکسره از آنچه مبنای محسوس و مادی دارد نپیراید راه وصول به حق یا جان جهان بر او بسته خواهد بود. نجم رازی در باب بیرنگی و آزادی کامل از تعلق: «و چون نور حق عکس بر نور روح اندازد مشاهده با ذوق شهود آمیخته شود [...] بی‌رنگی و بی‌کیفیتی و بی‌حدّی و بی‌مثلی و بی‌ضدی آشکارا کند [...] اینجا نه طلوع ماند نه غروب، نه یمین ماند نه یسار، نه فوق نه تحت، نه مکان نه زمان، نه قُرب نه بُعد، نه شب نه روز، لَیسَ عِندَ اللهِ صَباحٌ و لا مَساءٌ. اینجا نه عرش است نه

فرش، نه دنیا نه آخرت.» (مرصاد ۳۰۷)

اما علقهٔ دنیوی یا پیوند اینجهانی چیست؟ آیا هر نیازی علقه است؟ عزیز نسفی عُلقه را چنین تعریف و تبیین می‌کند: وابستگی به چیزی که ضرورت نباشد. مثلاً یکی زر و زن می‌خواهد، یکی مال و جاه، باغ و بستان، خواجگی و وزارت، پادشاهی و سلطنت، واعظی و شیخی، قضا و تدریس، قرب و ولایت، نبوّت و رسالت. «چون یکی از اینها می‌خواهد و بستهٔ یکی از اینهاست نه آزاد است.» [...] آنچه ضرورت است مشمول این حکم نیست، مثل غذا خوردن، به مَبرز رفتن، یا وقت سرما به آفتاب و وقت گرما به سایه رفتن؛ یعنی او پیوندی با اینها ندارد و بستهٔ هیچ‌یک نیست. «اما آن‌که جامهٔ کرباسین دارد و می‌تواند دفع سرما و گرما از خود کند اگر بگوید: مرا جامهٔ خطایی و کتّان انصاری باید، نه آزاد باشد، بنده بود، و در جمله کارها همچنین می‌دان. [...] آزاد آن است که او را هردو یکی بود.» (الانسان‌الکامل ۱۳۶ـ۱۳۷) اما خواجه عبدالله برای آن‌که کسی کاهلی و اهمال را آزادی و آزادگی نخواند هشداری بایسته می‌دهد: «بی‌رغبتی و ناخواهانی را بر آزادگی مبند.» (مجموعهٔ رسائل ۱۴۱) «بی‌دردی را آزادی لقب داده...» (همان ۲۰۵) عبّادی: «بدان که حقیقت حرّیّت، آزادی است از بندها [...] و بندها هست که لازم وجود است، اطلاق و فتح آن بند ممتنع است، که در گشادن آن بند، برخاستن وجود باشد [...] پس حریت در فروع، گشاده کردن بندهای اغیار است و در اصل، کار ساختن و موافقت کردن با بند دوست.» (التصفیه فی احوال المتصوّفه ۲۱۶) عبدالرزاق کاشانی حرّیت را آزادی از بند اغیار و دارای دو مرتبه می‌داند: حرّیّت عامه: رهایی از بند شهوات است، و حریت خاصه: آزادی از بند مراودات است از جهت فنای ارادهٔ خود در برابر ارادهٔ حق. (اصطلاحات‌الصوفیه ۳۷)

در هر حال، آزادی راستین یعنی در بند «او» بودن؛ سعدی بارها چنین مضمونی را دارد، مثل:

من از آن روز که در بند توام، آزادم — پادشاهم که به دست تو اسیر افتادم
(غ ۳۷۱)

حافظ هم، چنان‌که دیدیم، همت و حرّیّت حقیقی را در کمترین لفظ بازگفت. او در بیت زیر نیز «رنگ» را در کنار «خیال» یعنی امر وهمی و عدمی می‌آورد:

گفتی که: حافظ، این همه رنگ و خیال چیست؟ — نقش غلط مخوان، که همان لوح‌ساده‌ایم

(دربارهٔ «رنگ» به معنای حالت و وضع، نک. ح ۴/۶.)

۳. سروش: پهلوی srôsh، اوستا sarosha؛ سَرئوشَه اوستایی به معنای اطاعت و

فرمانبرداری، به‌ویژه از فرمانهای خداوندی؛ ریشهٔ اوستایی آن - sru (- srav) به معنای شنیدن است. سروش از جهت جایگاه، برابر با مهر است و گاه او را درشمار امشاسپندان (فرشتگان مقرب در دین مزدیسنا) می‌آورند، و در ادبیات متأخر زردشتی از فرشتگانِ رسیدگی‌کننده به کار حساب و میزان در روز رستاخیز است، و در کتب متأخر زردشتی و فرهنگهای پارسی، پیک ایزدی و حامل وحی خوانده شده است. (معین، حاشیهٔ برهان) در شاهنامه، سروش سه‌بار در بخش داستانی و یک‌بار در بخش تاریخی‌گونه بر شاهان فرود آمده تا پیوند آنان را با عوالم آسمانی نشان دهد؛ نخست بر گیومرت:

درود آوریدش خجسته سروش — کزین بیش مخروش و بازآر هوش
(۱، ۳۱)

دوم بر فریدون:

بیامد همانگه خجسته سروش — به خوبی یکی راز گفتش به گوش
(۱، ۷۷)

سوم بر کیخسرو نیک‌پی (که بیشترین پیوند را با عوالم آسمانی در شاهنامه او دارد)، که سروش به او پیام ایزد را می‌گوید تا بسیج رفتن به آسمان کند. او خود می‌گوید:

نبستم دل اندر سپنجی سرای — بدان تا سروش آمدم رهنمای
(۶، ۴۰۸)

بار آخر (تا آنجا که من از شاهنامه به یاد دارم) در زمان خسروپرویز در رویارویی او با بهرام چوبین است که سروش به خسرو که جانش در خطر است غاری می‌نماید تا در آن پناه گیرد و از مرگ برهد. (اگرچه به گمان من در مورد شاهی نه چندان شایسته چون او شاید برساختهٔ دربار ساسانی یا مغان همدست آن بوده باشد):

همانگه چو از کوه برشد خروش — پدید آمد از راه، فرّخ سروش
(۹، ۱۲۱)

در هر حال، گذشته از مورد آخر، سروش تنها بر پادشاهان فرّه‌مند و نیک‌کردار فرود آمده، به همان‌سان که در دورهٔ اسلامی در هاتف، و در باب پیمبر (ص) در جبرئیل می‌بینیم.

در حافظ هم سروش به معنای هاتف و پیامگزار آسمانی است و همواره در پیوند با مژدهٔ گشایش و رهایش، شادسازنده و امیدانگیز است و گاه مژدهٔ آمرزش ایزدی می‌آورد.

۴. شاهباز، شهباز: گونهٔ ویژه‌ای از باز نیست بلکه بازی است که به دلیل کیفیات خاص و پرورش ویژه‌اش و مهارت در صید، کارایی و نیز مناعت طبع این طایر، درخور پادشاهان بوده، چنان‌که در انتخاب آن دقت و وسواس بسیار نشان می‌دادند و افرادی کاردان و متخصص در کار باز را به تربیت او برمی‌گماشتند. بازنامه‌های گوناگون پر است از حکایات شگفت‌انگیز دربارهٔ این پرندهٔ عجیب و نیز حرمت بسیاری که به او می‌نهادند، چنان‌که چراییِ شأن و شوکتی را که در متون ادب دارد به خوبی توجیه می‌کند. نسوی دربارهٔ باز مَلِک طبرستان: «آن باز بر دست هیچ کس ننشستی مگر بر دست ملک.» (بازنامهٔ نسوی ۷۷) او ماجرایی نقل می‌کند که نشان می‌دهد چگونه یک باز ظاهراً معمولی بدل به شهباز می‌شود: «به روزگار سامانیان از ری بازیار طلبیدند [...] بوعلی گفت: چون به خدمت امیر رسیدم، هرچند باز آوردند ما را پسند نیفتاد. تا خود روزی امیر بازی که بس قد و رنگی نداشت، مه‌جُرّه، زردپای، گفت: این باز را نگاه دارید و باززاده‌ای است. ما با خود گفتیم که پادشاه چیزی می‌گوید که اصلی ندارد. اما چون آن باز را آموختیم شکارهای صعب کرد از کلنگ و مرغان بزرگ.» (همان ۹۰) بزرگترین باز را «طوهان» می‌خواندند: «و آن آن بود که اندر آشیان تنها بوده باشد و هیچ عدیل و قرینش نبوده باشد.» (همان ۸۸) شاید هم مراد از شهباز همین بوده باشد. (مصحح در حاشیه دربارهٔ طوهان: طوغان: قسمی از بازشکاری، شاهباز؛ لغت‌نامه) نسوی در متن می‌گوید: «ملوک همه در طلب چنین بازی باشند.» (همان‌جا؛ دربارهٔ چگونگیهای چنین بازی، نک. تا ص ۹۱.) شهباز بارها در اشعارْ نماد گوهر آسمانی آدمی و روح علوی و منیع او قرار گرفته، اما گوهری که هم‌اکنون در منداب جهان فروافتاده و روحی که گرفتار آلایشهای تن شده، لیکن شوق رهایی و پر گشودن به سوی آشیان عرشی از وجودش زبانه می‌کشد؛ خواجو:

حیف باشد چون تو شهبازی، که عالم صید تست
در چنین دامی شده نخجیر آب و دانه‌ای
(دیوان ۷۶۱)

عماد فقیه:

شهباز روح قدسی من در هوای او   بازی نمی‌کند، که حمامی مطوّق است
(دیوان ۷۱)

همچنان‌که خود خواجه چنین شَکوه برمی‌دارد:

شهباز دست پادشهم، یا رب، از چه حال
از یـــاد بـــرده‌انـــد هـــوای نشـــیمنم؟

شاهباز و باز معمولاً روی دست یا ساعد پادشاه می‌نشیند: شهباز دست پادشهم... (در این مورد، نک. ح ۳۳۵/۵؛ دربارهٔ باز، نک. ح ۴۱/۷؛ باز سفید ح ۲۱۹/۹.)

سدره‌نشین: معمولاً به ارواح ساکن ملکوت می‌گویند و نیز به آدمیانی کـه بـدین جایگاه رسیده‌اند؛ نظامی در حمد و تحمید:

سدره‌نشینان سـوی او پـر زدنـد عرش‌روان نـیز هـمین در زدنـد
(مخزن ۶)

(دربارهٔ سدره، نک. ح ۷۱/۳.)

۵. کُنگُرَه: به ضم اول و ثالث، بلندیهای هر چیز را گویند عموماً، و آنچه بـر سـر دیوار حصار و قلعه و دیوارهای دیگر سازند خصوصاً، و آن را عربان شُرفَه خوانند. (برهان) شُرفه از آن روی گفته‌اند که بر بیرون و زیر خود مُشرِف است؛ خاقانی:

نیست در قصر شهان شاهین‌وار هست بر کنگره‌ها کـنگُر دیـم
(دیوان ۹۰۳؛ کنگُر = جغد؛ برهان)

مولانا:

کنگره ویران کنید از منجنیق تا رود فرق از میان این فریق
(مثنوی ۱، ۴۳)

= کُنگُر؛ عثمان مختاری، در وصف قصر:

سپهر است این، به وجد آید گرش کیوان بود کنگر
بهشت است این، روا باشد گرش رضوان بود دربان
(دیوان ۳۷۱)

کنگرهٔ عرش: عراقی، در بندی از یک ترکیب، که همان مضمون بـیتهای ۴ و ۵ را بیان می‌کند:

تا زاشـیان کـون چـو سـیمرغ بـرپرم پرواز گیرم از خود و از جمله بگذرم
شهباز عرشی‌ام، که به پرواز من سزد سدره مـقام و کـنگرهٔ عـرش مـنظرم
(کلیات ۱۱۱)

کنگرهٔ عرش چیزی است در شمار گلشن احباب، گلشن قدس، باغ روحانیان و... (نک. ح ۱۱/۷.)

صفیر: صوتی که با دهان و دو لب پدید آید. (لسان‌العرب) بانگ و فریاد (مرغان و

جز آنها) سوت (معین) به معنای بانگ و فریاد، خود خواجه: صفیر مرغ برآمد، بط شراب کجاست... (۲۲۴/۲) به معنای سوت، منوچهری: اسبی که صفیرش نزنی، می نخورد آب... (دیوان ۷) به گمان من در بیت متن به معنای سوت است که برای جلب پرندگان به سوی خود می‌زنند. تصویر هم گویای آن است که از عالم بالا سوت و صفیر می‌زنند تا شاهباز یا همان روح قدسی به آشیان خود در آسمان بازرود، همچنان‌که همین تصویر را در این بیت او نیز می‌بینیم:

من آن مرغم که هر شام و سحرگاه　　ز بام عرش می‌آید صفیرم

اما معنا و مضمون صفیر چیست؟ از ابیات مشابه در متون شعری برمی‌آید که مراد از آن، خطاب «اِرجعی الیٰ ربِّکِ» به نفس پاکیزهٔ رسیده به اطمینان و طمأنینه است، چنان‌که در رباعی منسوب به خواجه عبدالله انصاری آمده است:

آن روز که کار وصل را ساز آید　　وین مرغ ازین قفس به پرواز آید
از شه چو صفیر «ارجعی» روح شنید　　پروازکنان به دست شه بازآید

(رباعیات منسوب به خواجه عبدالله انصاری ۳۰)

در نظر گذشتگان ما نفس انسانی اساساً امری ملکوتی و منتزع از عالم ماده است. در عرفان اسلامی، چنان‌که می‌دانیم، نفس آدمی بر مبنای تزکیه و ترک هرآنچه ریشهٔ حسی و مادی دارد شایانیِ پیوستن به نفس کل (جان جهان) را از طریق شهود و اشراق پیدا می‌کند. حکما هم، از طریق استدلال فلسفی، سعی در اثبات ملکوتی بودن نفس انسان دارند. بوعلی نتیجه می‌گیرد که: «نفس مردم جوهری عقلی است و مُفارق از بدن به ذات خویش.» (رسالهٔ نفس ۵۵) او برای اثبات این امر به یک رشته برهان فلسفی می‌پردازد. می‌گوید: نفس انسانی، هم تصوّر معقولات می‌کند و هم ذات خود را تعقل می‌کند، و این تعقل هم به مدد آلت جسمانی مثل قوهٔ فکر یا وهم نیست، زیرا اگر این تعقلات نفس با آلت جسمانی می‌بود قادر نبود تعقل ذات خود و تعقل آلت جسمانی کند، چرا که میان او و ذات او آلتی نیست، و نیز میان او و آلت او هم آلتی دیگر نیست، و به همین‌سان میان این‌که او تعقل‌کنندهٔ ذات خویش است نیز آلتی نیست. بوعلی پس از اثبات مطلب می‌گوید: اگر کسی اعتراض کند و بگوید: اگر نفس در تحصیل علوم و تصوّر معقولاتْ محتاج به قوای جسمانی نیست چرا بر اثر مرض، آن علمها در تن فراموش می‌شود یا به سبب پیری مختل می‌گردد، پاسخ این است: «چون معلوم شد به برهان روشن که نفس مردم جوهری عقلی است و مجرّد از مادّت، پس این حالها را علت باید طلبیدن، و علت این آن است که نفس عاقله یک جوهر است [=

جوهری واحد است ـ م] و او را اتصال است به بدن و اتصال است به جانب ملکوت.» (همان ۴۵ ـ ۵۱، به تلخیص)

میرجلال‌الدین کزّازی بر آن است که در بیتهای ۳، ۴ و ۵ سه بنمایهٔ کهن باورشناختی را بر پایهٔ سه بنیاد آیینی باستان می‌توان یافت: یکی شاهباز، دو دیگر عرش و سدیگر صفیر. و در پاسخ به این‌که چرا صفیر را از کنگرهٔ عرش می‌زنند می‌گوید: گروتمان (پارسیِ «عرش») از نظر لغوی «خانهٔ سرود» و جای سرود و موسیقی کیهانی است. آنگاه به بحث دربارهٔ موسیقی کیهانی و لحن خلقت و ریشه‌های آن در یونان باستان و اسلام و ایران می‌پردازد. («حافظ و اندیشه‌های مهری»، در: از گونه‌ای دیگر ۱۰۴ ـ ۱۲۰) این نگارنده پیشتر نظر و تلقی خود را در مورد این‌گونه تطبیقهای حافظ با باورهای مهری یا مزدیسنی و جز اینها بازگفته، و از جمله بر آن است که: ممکن است پاره‌ای باورها در گذار روزگار به گونه‌ای ناخودآگاه و به اشکال گوناگون به نسلهای بعد منتقل شود، و باورهای کهن مهری نیز از این امر به دور نیست، لیکن حافظ حاشا که از چنین باورهایی (که شناخت آنها تنها از دستاوردهای سدهٔ بیستم است) باخبر بوده باشد. (نک. ج ۱، ۴۲ ـ ۴۵.) و امّا در عرفان اسلامی چیزی به نام مرگ و عدم وجود ندارد و هرچه هست عروج و رجوع به مبداءِ قدسی است، همچنان که در آثار بزرگان جهان عرفان و معرفت، از جمله خواجه و مثلاً همین شعر، بیان گردیده است. مولانا نیز از مرگ جز به صورت بازگشت و بازیافت خاستگاه قدسی روان آدمی سخن نگفته است، از جمله در غزلی به‌نام او (گرچه در کلیات طبع فروزانفر نیست):

ای خوش آن روز که پرواز کنم تا برِ دوست — به هوای سر کویش پر و بالی بزنم

به این ابیات گویا از او بنگریم:

ز کوه قافم من، که غریب اطرافم — به صورتم چو کبوتر، به خُلقْ عنقایم
کبوترم چو شود صید چنگ باز اجل — از آن سپس پرِ عنقای روح بگشایم
(کلیات ۴، ۷۰)

جان غریب آدمی این‌سرایی نیست:

من چو آب و روغنم، هرگز نیامیزم به کس
زانک من جان غریبم، این‌سرایی نیستم
(همان ۳، ۲۸۴)

سلمان نیز همین بر لب دارد:

تو اصلی‌زادهٔ روحی، چرا با وصل تـن بـاشی؟
چرا از خویش بگریزی و بـا بـیگانه بـنشینی؟
ترا چون پـرّ طـاوسان عـرشی فـرش مـی‌گردد
کجا باشد که چون بومان درین ویرانه بنشینی؟
(دیوان ۲۸۱)

ناصر بخارایی:

بلبل باغ بهشتم، تن من سرو من است / تا بدانی کـه دریـن دام مگـر پـابستم
(دیوان ۳۲۷)

خواجه خود چندان بیت از این شمار دارد که ذکرشان بـه درازا مـی‌کشد؛ بـدینها بسنده می‌کنم:

طایر گـلشن قـدسم، چـه دهـم شـرح فـراق / کــه دریــن دامگــه حــادثه چـون افـتادم؟
چنین چمن نه سزای چو من خوش‌الحانیست / روم به گـلشن رضـوان، کـه مـرغ آن چـمنم

پرسوزترین اشعار او را هم، گذشته از سـوگنامه‌های دلگـداز او، بـاید در هـمین ابیات و فراقنامه‌های وی سراغ جست.

۶. یادگیر: نه به معنای «بیاموز» بلکه «به خاطر داشته باش» است، که این معنی از سده‌های متأخر به این سو از رواج افتاده است.

«به یاد گرفتن» یا «یاد گرفتن» در شاهنامه فراوان به معنی «به خاطر سپردن» آمـده، چون:

ز پیش پدر، گیو شد تا به بلخ / گرفته به یاد آن سخنهای تلخ
(۵، ۸۹)

خواجه به همان معنی:

ز من به حضرت آصف که مـی‌برد پـیغام / که یاد گیر دو مصرع ز من بـه نـظم دری

اوحدی به همین معنی، در بیتی که ظاهراً حـافظ بـه آن نـظر داشـته و فـقط «پـیر طریقت» را به‌جای نام اوحدی آورده است:

نصیحتی که کنم، یاد گیر و بعد از مـن / بگوی راست که: اینم ز اوحدی یاد است
(دیوان ۷)

سعید نفیسی نیز «پیر طریقت» را اوحدی دانسته است. (همان، مـقدمهٔ مـصحح، بیست‌وسه)

۷. سست‌نهاد: معمولاً به فردی هوسران گفته می‌شود کـه قـدرت ضـبط شـهوت

خویش را ندارد و به هیچ خواستاری «نه» نمی‌گوید. این سستی به طور طبیعی از «نهاد» به «نیفهٔ» ازار منتقل می‌شود، چنان‌که نیفهٔ سست به همان معنای نهاد سست است.

عروس هزارداماد: «عیسی(ع) دنیا را دید در مکاشفات خویش بر صورت پیرزنی. گفت: چند شوهر داشتی؟ گفت: در عدد نیاید از بسیاری. گفت: بمردند یا طلاق دادند؟ گفت: نه، که همه را بکشتم. گفت: پس عجب است از این احمقان دیگر، که می‌بینند که با دیگران چه کردی، و آنگه در تو رغبت می‌کنند و عبرت نمی‌گیرند.» (کیمیای سعادت ۱، ۷۶) «... نظر کند اندر احوال زمانه، که این گُنده‌پیر غدّار و این بیوفای مکار از ابتدای عهد فلک دوّار تا انتهای کار روزگار، چندین هزار بُرنای چون نگار و جوان چون نوبهار را شوهر گرفت، و به یک دستْ هریک را به هزاران نشاط و ناز در بر می‌کشد، و به دیگر دستْ خنجر قهر بازمی‌کشد.» (مرصادالعباد ۴۴۳) سعدی:

عروس ملک، نکوروی دختریست، ولیک	وفا نمی‌کند این سست‌مهر با داماد
(کلیات ۹۴۹)

هم او:

منه بر جهان دل، که بیگانه‌ایست	چو مطرب که هر روز در خانه‌ایست
(بوستان ۶۷)

امیرحسن:

عروس دهر تا در جلوه آمد	دلم هرگز نظر ننداخت هر سوی
که خواهد آن عروس بیوفا را	که هر روزی که نو شد، نو کند شوی؟
(دیوان ۲۴۸)

۸. رهرو: سالک، به دلیل «پیر طریقت» در دو بیت قبل، و «لطیفهٔ عشق»؛ در بحث از زبان در حافظ گفته‌ام که او تا اندازه‌ای گرایش به برابرهای پارسی مصطلحات نیز دارد، همچنان‌که «رهرو» و «راهرو» را بر روی هم ۱۶ بار به کار برده و «سالک» را ۱۰ بار. (فرهنگ بسامدی مِنِگینی) این گرایش او شاید در مجموع نسبت به شاعران همروزگار او اندکی بیشتر باشد. (اگرچه ما فاقد منابع کافی برای اظهارنظر متقن و آماری در این باره هستیم.)

۹. جبر ـ اختیار: پیداست این بیت به صراحت در نفی اختیار است، چنان‌که در کلّ اشعار عارفانه، روح جبر چربش آشکار بر اختیار (= قَدَر) دارد. دربارهٔ این موضوع مهم و وسیع، برای پرهیز از درازکشی کلام به ذکر گزیده‌ای از گفته‌ها بسنده می‌کنم.

هجویری: «بی‌معاملت و مجاهدت، تجرید و توحید جبر باشد، و موحّدْ جبری‌قول و قدری‌فعل باشد تا روش وی اندر میان جبر و قدر درست درآید، و این حقیقت آن است که آن پیر گفت (رح): التوحیدُ دونَ الجبرِ و فوقَ القَدَر. پس هر که بی‌معاملت به عبارت آن پسنده کند زندیق شود.» (کشف ۱۹) محمد غزالی پس از بحثی دربارهٔ افعال انسان و این‌که کدام از روی اختیار و کدام از راه اجبار است نتیجه می‌گیرد: «اما قدرت که در آدمی آفریده‌اند یکی از حلقه‌های آن سلسله است. از اینجا گمان بَرَد که به وی چیزی است [= چیزی به دست اوست ـ م] و آن خطای محض است، که تعلق آن به وی بیش از آن نیست که وی محلّ آن است و راهگذر آن است. پس وی راهگذر اختیار است که در وی می‌آفرینند و راهگذر قدرت که در وی می‌آفرینند. پس چون درخت که به سبب باد می‌جنبد و در وی قدرت و ارادت نیافریدند، وی را محل آن نساختند به ضرورت، آن را اضطرار محض نام کردند. و چون حق ـ تعالی ـ هرچه کند قدرت او در بند هیچ چیز نیست بیرون وی، آن را اختراع گفتند. و چون آدمی نه چنین بود و نه چنان، که قدرت و ارادت او به اسبابی دیگر تعلق داشت که آن نه به دست وی بود، فعل وی مانند فعل خدای نبود تا آن را خلق و اختراع گویند؛ و چون او محل قدرت و ارادت بود که به ضرورت در وی می‌آفرینند، مانند درخت نبود تا فعل او را اضطرار محض گویند بلکه قسم دیگر بود، وی را نامی دیگر طلب کردند و آن را کسب گفتند. و از این جمله معلوم شود که: اگرچه کار آدمی به اختیار وی است ولیکن چون در نفس اختیار خویش مضطر است، اگر خواهد و اگر نخواهد، پس به دست وی چیزی نیست.» (کیمیا ۲، ۵۳۴ـ ۵۳۶) مجبّره و اشاعره در نفی قَدَر به این حدیث توسل جسته‌اند: القَدَریّةُ مَجوسُ هذِهِ الأُمّة. (قدریه در حکم مجوس در میان مسلمانان‌اند.) به قول شبستری:

هر آن کس را که مذهب غیر جبر است — نبی فرمود کو مانند گبر است

اما مولانا قایلان به جبر را با اشاره به این حدیث حتی بدتر از گبر یا مجوس می‌داند:

پس تسفسُط آمد این دعوی جبر — لاجرم بدتر بوَد زین رو ز گبر
(مثنوی ۵، ۱۹۳)

(مأخذهای حدیث: جامع صغیر ۲، ۸۸؛ کنوزالحقائق ۹۲؛ فروزانفر، احادیث مثنوی ۱۷۵) دلیل قایلان به این قول این است که اصحاب اختیارْ بشر را خالق افعال خود می‌دانند و خلاصه برای هر چیز معتقد به دو فاعل حقیقی (خدا و انسان)‌اند. پس آنان

را مشرک و مانند به زردشتیان دانسته‌اند که به دو مبدأ (ثنویت) باورمندند: مبداءِ خیر یا یزدان، و مبداءِ شرّ یا اهریمن. عزیز نسفی عقیده دارد: ذات و وجه، کتاب خداست؛ ذاتْ کتاب مجمل است و وجهْ کتاب مفصّل. هرچیز که در کتاب مجمل نوشته شده باشد در کتاب مفصّل پیدا خواهد آمد، و هرچه نوشته نشده باشد نه. آنچه در کتاب مجمل نوشته شده قضاست، و آنچه در کتاب مفصّل نوشته شده قَدَر است. قضا در مرتبهٔ ذات است و قدر در مرتبهٔ وجه. (الانسان‌الکامل ۲۷۷ ـ ۲۷۸) حاج ملّا هادی سبزواری در این باره چکیدهٔ آرای معتزله و اشاعره را بیان می‌کند: «معتزله، که مفوَّضه‌اند، عبد را فاعل مستقل می‌دانند در فعل خود و گویند: حق تعالی ذوات نفوس را خلق کرده و آنها را قدرت و ارادت و اختیار مستقل داده و بالاستقلال فعل می‌کنند، بلکه معلول در بقا محتاج به علت نیست، همین در حدوث محتاج است، و اینها عقاید فاسده است، چه این طریقه از شرک خفی خالی نیست و توحید افعال نکرده‌اند که وجود را دو بخش کرده‌اند: وجود ذوات، و فاعل آن را خدا می‌دانند، و وجود افعال و حرکات عباد، و فاعل اینها را عباد می‌دانند [...] و در مقابلِ قول معتزله است قول اشاعره به این‌که: لا مؤثّرَ فی‌الوجود الّا الله، و به این‌که ذوات و صفات و افعال و حرکات جمیعاً به ارادهٔ اوست و همه فعل اوست بدون واسطه، و فاعلین فعلی ندارند و همه مجلای صنع او و فعل اویند [...] کسب در اصطلاحشان مفسّر است به آن‌که چون عبد تصمیم عزم کند بر طاعت، عادت خدا جاری شده است که خلق کند فعل طاعت را عقیب عزم او، و چون تصمیم عزم بر معصیت کند خلق کند خدا فعل معصیت را عقیب سوءِ عزم او، و از این جهتْ امر و نهی به عبد متوجّه شده و ثواب و عِقاب را مستحق گردیده.» (اسرارالحکم ۱۰۷ ـ ۱۰۹، به تلخیص) آنگاه مستندات قرآنیِ دو فریق را برمی‌شمارد؛ معتزله: نجم ۳۹، انفال ۵۳، فصّلت ۴۰، و اشاعره: آیات عدیده مبنی بر قدرت خدا، انعام ۳۹، صافات ۹۶ و غیره. امرٌ بینَ الامرین را نیز چنین بیان می‌دارد: «در امر بین الامرین، عکس بیان اول، آن است که به مقتضای آن‌که همهٔ اشیاء مظاهر قادر مختارند و به این نظر همه اختیار دارند حتی جمادات به حسب ظرفیت وجود، پس در عبد، ظهور قادر مختار است و از این راه در وی قدرت و اختیار است، اعنی قادر است به قدرت او و مختار است به اختیار او، و امّا به نظر وجه‌النّفسی و محو وجه‌النفس در وجه‌الله و طمس قدرت عبد و ارادت و اختیار و سایر صفاتش در صفات حق تعالی نه قدرت است و نه اختیار و نه کمال دیگر، وَ هُوَ القاهر فوقَ عباده [...] به اعتبار وجه‌اللهی، همه قدرت است و اختیار، و

به اعتبار وجه‌النفسی، همه مُسَخَّریّت است و انقهار.» (همان ۱۱۳ـ۱۱۴) استاد همایی معتقد بودند که جبر و تفویض و فرض «امرٌ بین الامرین» (فرمایش حضرت صادق) مسأله‌ای است بسیار ساده، لیکن به حدی اوهام و الفاظ گوناگون پیرامون این بحث را فرا گرفته که اصل مطلب فراموش شده و از میان رفته است. ایشان این موضوع را به صورتی ساده و مختصر و مفید بیان کرده‌اند. (نک. مصباح‌الهدایة ۳۰ـ۳۴ ح).

جبر را بر دو گونه می‌دانند: جبر محمود و مذموم. مولانا در این معنی می‌گوید:

گر بپرّانیم تیر، آن نی ز ماست ما کمان و تیراندازش خداست
این نه جبر، این معنی جبّاری است ذکر جباری برای زاری است
(مثنوی ۱، ۳۹)

استاد فروزانفر در شرح آن می‌نویسند: معتزله و شیعه می‌گویند که پرانیدن تیر و یا افشاندن خاک در حقیقت عمل رسول (ص) بود ولی چون حق تعالی او را تأیید کرد و یا اثری شگفت در فعل او نهاد این عمل به اعتبار حس و در واقع از پیغمبر (ص) بود ولی به لحاظ تأیید یا اثر، فعل الهی بود، و اشعریه آن را دلیل می‌گیرند بر این‌که اعمال بندگان آفریدهٔ خداست و بشر کاسب فعل است، بدین معنی که در وقت حصول داعی فعل، ارادهٔ حق تعالی فعل را بر دست بنده جاری می‌کند [...] صوفیه آن را تعبیری از فناءِ افعالی می‌گیرند که سالک در آن مقامْ خود را مقهور تصرّف حق می‌بیند و وجههٔ نفسیِ او، که مناط اِسناد فعل است، بکلی مضمحل و نابود می‌شود [...] مقصود مولانا نیز همین فنا و ناچیزی بشر است نسبت به قدرت مطلقهٔ حق تعالی. (برای اطلاع بیشتر از عقائد مفسرین، جع: تبیان طوسی، طبع ایران، ج ۱، ص ۷۸۸؛ لطائف‌الاشارات از ابوالقاسم قشیری، نسخهٔ عکسی؛ کشاف زمخشری، طبع مصر، ج ۱، ص ۵۲۹؛ تفسیر ابوالفتوح رازی، طبع تهران، ج ۲، ص ۵۲۰؛ تفسیر امام فخر رازی، طبع آستانه، ج ۴، ص ۵۲۷؛ بیان‌السعادة، طبع ایران، ج ۱، ص ۳۱۴.) [...] از ابیات پیشین چنین معلوم شد که: بنده ساخته و مصنوع حق است و در خلقت و کیفیت آفرینش خود هیچ اختیاری ندارد، و این شبیه عقیدهٔ جبریان است. اکنون می‌گوید که: آنچه من گفتم جبری نیست که نتیجهٔ آن سقوط تکلیف و ابطال شرایع و تساوی نیکوکار و بدکار باشد [= «جبر مذموم» ـ م] بلکه این مطلب، توجیه قدرت و نفوذ ارادهٔ باری تعالی است تا ما بندگانْ عجز و ناتوانی خود را ببینیم و مغرور و خودبین نباشیم و بر مردم بدکار، که مانند ما در تصاریف قضا عاجز مانده‌اند، زبان ملامت و طعن و اعتراض باز نکنیم [...] زیرا آنها مانند رنجوری هستند که به میل و خواست خود رنجور نشده است [...] بنا بر این،

عقیده به عدم نسبت فعل به انسان امری نامعقول است، ولی هرگاه وجههٔ نفسی در وجههٔ الهی مضمحل گشت و فناپذیرفت، آنگاه جبرْ حالت قلبی سالک می‌شود و سلطنت جبر بر دل وی سایه می‌افگند و در آن حالت، خود را نمی‌بیند و در نتیجه هیچ فعلی بدو اسناد داده نمی‌شود [...] این نوع از جبر را صوفیان «جبر محمود» می‌نامند. (شرح مثنوی ۱، ۲۶۲ ـ ۲۶۵) جبر محمود یا جبر عرفانی به قول هجویری آن است که: «به اختیار، آن خواهند که اختیار کند مر اختیار حق را بر اختیار خود [حافظ:... ترک کام خود گرفتم تا برآید کام دوست ـ م] یعنی بدانچ حق تعالی مر ایشان را اختیار کرده‌ست از خیر و شرّ پسندگار باشند [...] از ابویزید (رض) پرسیدند که: امیر که باشد؟ گفت: آنک ورا اختیار نمانده باشد.» (کشف ۵۰۳) «اما مذهب اهل معرفت به ظاهر به جبر می‌ماند، از آن‌که هردو نفی فعل می‌کنند. امّا جبری فعل نبیند و عارف مفعول نبیند. جبری گوید: مرا فعل نیست و فعل نادیدن کاهلی است، و عارف گوید: مرا مفعول نیست و مفعول نادیدنْ جوانمردی است. چون جبری گفت مرا فعل نیست، امر و نهی تباه کرد و مر خداوند را به امر و نهی فعل مُخطی کرد و خود را به کردن و ناکردن معذور کرد و بندگی از میان برداشت.» (خلاصهٔ شرح تعرف ۱۰۲ ـ ۱۰۳، به نقل از رجایی، فرهنگ اشعار حافظ ۵۴)

و اما متون شعر عارفانهٔ پارسی سرشار است از سخنان دربارهٔ جبر و اختیار، که نمونه‌هایی نقل می‌کنم؛ سنایی:

جبر کن وِرد «ما رَمَیت» از بر   بازدان «اِذ رمیت» علم قدر

(حدیقه ۱۵)

سنایی هم مثل مولانا (در شاهد یاد شده) قولی میان جبر و قدر دارد، بی‌آن‌که آشکارا به یکی از این‌دو بگراید. مولانا در آثارش بسیار به نقد جبریون پرداخته، با منطقی نیرومند که از او سراغ داریم:

این‌که: «فردا این کنم یا آن کنم»   این دلیل اختیار است، ای صنم

(مثنوی ۵، ۱۹۳)

یکی از گویاترین و نیز شیرین‌ترین حکایاتی که در اثبات رأی خود آورده، ماجرای آن میوه‌دزد است در دنبال مطلب بالا:

آن یکی می‌رفت بالای درخت   می‌فشاند آن میوه را دزدانه سخت...

وقتی صاحب باغ می‌آید و می‌پرسد آنجا چه می‌کند، می‌گوید: این باغ خداست و من هم بندهٔ او؛ و مدّعی می‌شود خلافی نکرده است. خداوند باغ در پاسخ:

گفت: ای اَیبک، بیاور آن رسن تا بگویم من جواب بوالحسن

آنگاه که او را با ترکه به سختی می‌زند، در جواب مردی که به کار وی اعتراض می‌کند:

گفت: از چوب خدا این بنده‌اش می‌زند بر پشت دیگر بنده خَوش

گفت: توبه کردم از جبر، ای عَیار اختیار است، اختیار است، اختیار

(همان ۱۹۷)

مولانا جبر را برای کاملانْ وسیلهٔ وصول می‌داند و برای کاهلان بهانهٔ تن‌آسانی:

جبر باشد پرّ و بال کاملان جبر هم زندان و بند کاهلان

(۶، ۳۵۵)

سعدی، هم در معنای جبر عارفانه (ممدوح):

خدایا، به غفلت شکستیم عهد چه زور آورد با قضا دست جهد؟

چه برخیزد از دست تدبیر ما؟ همین نکته بس عذر تقصیر ما

همه هرچه کردم، تو برهم زدی چه قوّت کند با خدایی خَودی؟

نه من سر ز حُکمت به در می‌برم که حُکمت چنین می‌رود بر سرم

(بوستان ۱۹۷ ـ ۱۹۸)

اما نکته‌ای نغز هم در این میان هست: مولانا، که به عقیده‌اش اشارت رفت، در خصوص مراد کامل‌عیار خویش می‌گوید که او در سطح و ساحتی است ورای آنچه «اوهام جبر و قدر» می‌خواند:

کمال وصف خداوند، شمس تبریزی گذشته است ز اوهام جبری و قدری

(کلیات ۶، ۲۷۶)

گفتنی است که اگر روح غزل بیشتر با جبر سازگار است تا اختیار، امری طبیعی است، زیرا هر عشقی، اعم از انسانی و آسمانی، در ذات خود تسلیم، پذیرش، سرسپردگی و خاکساری می‌طلبد.

در باب جبر و اختیار در حافظ، به‌رغم بحثهای بسیاری که تا کنون صورت گرفته، نتیجهٔ مشخصی حاصل نشده و نظرهای ابراز شده از این حدود فراتر نرفته است: «از غالب آثار فلاسفه و متفکرین، یعنی کسانی که نه از راه مذهب بلکه از طریق استدلال و رضایت درون خواسته‌اند چیزی را ردّ یا قبول کنند، و از جملهٔ آنان حافظ، تمایل به جبر بیشتر محسوس است تا عقیده به اختیار.» (رجایی، فرهنگ اشعار حافظ ۵۲) و یا: «ابیات حاکی از اختیار در شعر حافظ کمابیش برابر با اشعار جبرگرایانهٔ اوست.»

(خرّمشاهی، حافظنامه ۱۰۴۹) این نگارنده پیشتر طیّ بحثی گفته است که: غزلسرایان معمولاً بنابه فرمایش مضمون، گاه به جبر و گاه به اختیار روی آورده‌اند و اساساً امکان استنباط آرای آنان در این زمینه به‌طور دقیق و قطعی وجود ندارد. آنان نمی‌خواهند خود را از «فواید قانونیِ» هیچ یک از این دو سنخ مضامین محروم کنند. البته این بدان معنی نیست که آنان نظر و عقیده‌ای در این باره برای خود نداشته‌اند. در مورد حافظ معمولاً رسم بر این بوده که تعدادی بیت در باب جبر و تعدادی برای اختیار ردیف کنند؛ مضامین جبری که از در و دیوار می‌بارد، و در خصوص اختیار هم علی‌الرسم می‌روند به سراغ هرگونه بیتی که شاعر در آن فعلی را به خود نسبت می‌دهد، و آن را شاهدی بر قول به اختیار (!) می‌گیرند. نتیجه هم همان است که ذکر شد. این اساساً منبعث از آن است که شاعران معمولاً در غزل از بیان صریح اعتقاد به اختیار خودداری و به جبر و تسلیم محض در برابر معشوق بسنده می‌کنند. با این اوصاف، نه تنها در مورد حافظ و غزلسرایان دیگر تاکنون چیزی در این معنی روشن نشده بلکه در آینده هم نخواهد شد، و بهتر است آزموده را دوباره و چندباره نیازماییم. (نیز نک. ج ۱، ۱۳۰ـ۱۳۴.)

مفهوم بیت هم به گمانم تاکنون روشن شده باشد: پذیرش جبر (از آن‌گونه که جبر عرفانی یا ممدوح خوانده می‌شود) و خرسندگی به قسمت، و بالاتر از آن یعنی شکر و سپاس به آن، سبب گشادگی روح و روی می‌شود، برخلاف آنان که مدّعی احراز بهره و سهمی بیشتر از جهان‌اند، با روحی ناآرام و در تنش و چهره‌ای گرفته و ترش. به همین‌سان زاهدانِ ناخوشنود از آنچه فقدان صلاح و سلامت در غیر خود می‌انگارند، و آنان نیز به قول نظامی: صد شیشهٔ سرکه در جبینْ‌شان، چنان‌که خواجه نیز بارها به این ترشرویی آنان اشاره کرده است.

۱۰. عهد و وفا: از ترکیبات معطوفی است که معنایی واحد دارند و پیشتر درباره‌شان سخن گفته‌ام. (نک. ح ۸/۳.) این ترکیب هم یعنی پیمانداری و وفای به عهد؛ نظامی:

سخن راست گفتند پیشینیان   که: عهد و وفا نیست در چینیان

(شرفنامه ۳۹۸)

عهد گل از دیرباز نااستوار خوانده شده است: «به چنین زخارف که چون عهد گل و عشرت مُل مجازی باشد.» (خاقانی، منشآت ۲۸) گل و لبخند دلبند ولی گذرای او خود نمادی است از کامروایی‌های بی‌اعتبار اینجهانی؛ مضمونی کاملاً متناسب با دیگر ابیات این غزل.

۱۱. قبول خاطر ـ لطف سخن: اولی مربوط به مخاطب و خوش نشستن سخن بر صفحهٔ دل و صحیفهٔ ضمیر اوست، و دومی راجع به خوش سرودن از جانب شاعر. و امّا این‌که این هردو زیر یک حکم (خداداده) قرار گرفته، برخاسته از فروتنی ذاتی بزرگان گذشتهٔ ماست، که معمولاً، و برخلاف اهالی امروز، توفیق خود را به حساب استعداد یا سعی خود نمی‌گذاردند. حافظ خود بارها و به اشکال گوناگون از این سخن گفته که دلیل توفیق او در جایی بیرون از شخص و وجود اوست، مثلاً: دلنشان شد سخنم تا تو قبولش کردی... (۱۲۱/۶) و یا (مطابق طبع قزوینی):

این همه شهد و شکر کز سخنم می‌ریزد　　　اجر صبریست کز آن شاخ نباتم دادند

و یا کلّ توفیق و تنعّم خود را «از دولت قرآن» می‌داند (۳۱۲/۹) و این همان موهبتی است که وی را قادر به از بر کردن قرآن در چارده روایت کرده است.



غزل سراسر تأملی است در آغاز و انجام و خاستگاه و بازگشتگاه بشر، با سفارش فرارَوی از جهان به سوی مسکن مألوف. این را، هم از زبان سروش به شاعر می‌شنویم و هم در دو بار اندرز شاعر به همگنان، و گویی او می‌خواهد پیامی را که از سروش گرفته برای همنوعان بازگوید. از نظر شاعر، در جهانی چنین سرشار از رنگ تعلق و دام فریب، که ترحمی در جبلّت ندارد، سخت گرفتن عین بیخردی است، زیرا تنها و تنها نوعی مقاومت منفی بر مبنای پذیرش سرنوشت و بر لب داشتن لبخندهٔ خرسندی است که نگهدارنده و وقایهٔ آدمی است، چرا که:... سخت می‌گیرد جهان بر مردمان سختکوش (البته مراد آن سختکوشی است که با تب و تاب و تنش همراه است، و نه جهد بایستهٔ بشر.) اما این جهان هرقدر سختگیر و بیرحم است، بند اِزار سستی هم دارد. خود کام برمی‌گیرد و طرف را ناکام رها می‌کند. در هر حال، شعری است یکدست، خوش‌بافت و یکسره در خدمت محتوای مذکور. بیت آخر را هم اگر به دلیل ضرورت تخلص قدری دیگرگون می‌یابیم باز خالی از علقه‌ای با ابیات قبل نیست: در جهانی چنین بی‌معنی و بی‌اعتبار، بهره‌وری از قبول شعر و هنر شاعر در نظر دیگران، خود غنیمتی و مایهٔ تسلایی است.

و اما در ساخت و ساختار کلّی غزل، دست‌کم تأثیر یا ردّ پای چهار شاعر را می‌بینیم، و این به خوبی نشانگر خصلت اقتباسی و تلفیقی شعر حافظ، و در عین حال تکاملی است که نسبت به منابعش نشان می‌دهد، و این‌که او از عالم و آدم سوژه یا

مضمون می‌گیرد، امّا همه را جمع می‌کند و سنتزی پدید می‌آورد که غالباً تنها از خود او برمی‌آید. اصل و اساس نبوغ او هم در همین است، و نه آفرینشی از نیستی به شیوهٔ رودکی، منوچهری، سنایی، خاقانی، نظامی و مولانا. به مهمترین منابع اقتباسات شعر بنگریم:

الف. قصیدهٔ همروال اوحدی مراغی:

مباش بندهٔ آن کز غم تو آزاد است　　　غمش مخور که به غم خوردن تو دلشاد است

(دیوان ۶ـ۷)

برای نمونه، بیت ۷ برگرفته از این بیت است، با نقل عین لخت دوم:

مده به شاهد دنیا عنان دل، زنهار　　　که این عجوزه عروس هزارداماد است

ب. ابن‌یمین، که مقطع حافظ در خودستایی شاعرانه دقیقاً برگرفته از آن است:

رقیب، ابن‌یمین را چه می‌کنی انکار؟　　　جزالت سخن عذب او خداداد است

(دیوان ۲۱۲)

ج. نزاری قهستانی، که مطلع حافظ مقتبس از دو بیت از یک غزل او به نظر می‌رسد:

باده می‌خور، نزاریا، و مخور　　　غم دنیا، که سر به سر باد است

تکیه از جهل می‌کند نادان　　　بر جهانی که سست‌بنیاد است

(دیوان ۱، ۳۵۸)

(که جناس باد ـ باده را هم دارد.)

د. خواجو، هم بیت ۷ (که متأثر از اوحدی نیز هست) و هم «نصیحتی کنمت، یاد گیر» را برگرفته از او می‌یابیم:

پیش صاحبنظران ملک سلیمان باد است　　　بلک آن است سلیمان که ز ملک آزاد است

دل درین پیرزن عشوه‌گر دهر مبند　　　کاین عروسیست که در عقد بسی داماد است

یاد دار این سخن از من، که پس از من گویی　　　یاد باد آنک مرا این سخن از وی یاد است

(دیوان ۳۷۹ـ۳۸۰)

و اما در مورد ترتیب ابیات، گمان می‌کنم ترتیب خانلری منطقی‌تر و بسامان‌تر است زیرا در آن، به ترتیب «نصیحت» در بیت «مجو درستی عهد...» می‌آید و «پند» در بیت «رضا به داده بده...» در حالی که در قزوینی دو بیت «نصیحتی کنمت...» و «پند من مبر از یاد» به صورت بیفاصله و دنبال یکدیگر آمده است.

۱ تا سر زلف تو در دست نسیم افتاده‌ست
دل سودازده از غصّه دونیم افتاده‌ست

۲ چشم جادوی تو خود عین سواد سِحر است
لیکن این هست که این نسخه سقیم افتاده‌ست

۳ در خم زلف تو آن خال سیه دانی چیست؟
نقطهٔ دوده، که در حلقهٔ جیم افتاده‌ست

۴ زلف مُشکین تو در گلشن فردوسِ عِذار
چیست؟ طاووس که در باغ نَعیم افتاده‌ست

۵ دل من از هوس بوی تو، ای مونس جان
خاک راهیست که در پای نسیم افتاده‌ست

۶ همچو گَرد، این تن خاکی نتواند برخاست
از سر کوی تو، زان‌رو که عظیم افتاده‌ست

۷ سایهٔ سرو تو بر قالَبم، ای عیسیِ‌دَم
عکس روح است که بر عَظْمِ رَمیم افتاده‌ست

۸ آن‌که جز کعبه مُقامش نبد، از یاد لبت
بر در میکده دیدم که مقیم افتاده‌ست

۹ حافظ گمشده را با غمت، ای جان عزیز
اتّحادیست که در عهد قدیم افتاده‌ست

۱. عماد فقیه:

دلم از تیغ فراقت به دو نیم افتاده‌ست   در میان غمت از غصّه چو میم افتاده‌ست

تشبیه حروفی عماد، یعنی مانند کردن دل از تنگی به دایرهٔ «م»، در غزل حافظ به صورت دیگری آمده است. (ب ۳)

سودازده: دربارهٔ «سودا» و ایهام آن به سیاهی زلف، نک. ح ۱۰/۶.

دل دونیم: دلی که دو اشتغال متفاوت دارد و به دو جا می‌رود، مثلاً میان بیم و امید معمولی یا خوف و رجای عارفانه، کثرت و وحدت، عقل و عشق، قهر و لطف و دیگر

امور دوسویه فرومی‌ماند. همچنین پیداست وقتی مطابق تصویرْ زلف با وزش نسیم از هم گشوده می‌شود، دلی هم که در بند و شکن زلف اسیر است از هم می‌گسلد. بعید هم نیست که زلف یار را همچون برخی ابیات دیگرش از دیدگاه کثرت نگریسته باشد (همچون ۳۱۲/۳ و ۴۶۴/۱۱) و غصه و دونیم شدن دل احتمالاً ناشی از همین مفهوم بوده باشد.

۲. درک معنای بیت در گرو تشخیص معانی ایهامی واژه‌هاست، بدین شرح:

سواد: الف. سیاهی چشم؛ ب. سیاهی خط و نوشتهٔ روی نسخهٔ سِحر

عین: الف. خودِ، عین چیزی؛ ب. چشم؛ به دیگر سخن، دو معنی دارد: عین سِحر، و سِحرِ عین؛ امیرحسن دهلوی، نظیر همین ایهام:

چشم او عین بلاگشت و مرا ناوکِ درد هم از آن چشم رسیده‌ست که چشمش مرساد

(دیوان ۹۹)

نیز خواجو، در ایهام «عین» با «ید» (دست):

خواجو، اگرچه شعر تو جز عین سحر نیست بگذر ز سحر چون ید بیضا پدید شد

(دیوان ۶۷۷)

نسخه سقیم افتاده‌ست: الف. چشم یار سقیم (بیمار، به دلیل خمارگونگی) است. در اینجا چشم، هم به سواد و نوشتهٔ سحر و جادو مانند شده، و هم به نسخهٔ طبیب، اما پارادوکسی در اینجا هست در این‌که نسخه‌ای که باید عامل شفا باشد خودش سقیم (الف. بیمار؛ ب. ناصحیح) است. سقیم از آن روی که اساساً سحر، جادو و طلسم حرام و نارواست. در این باره هم شعرا مضامین مشابه زیاد دارند؛ سعید هروی:

ز عین معتل او نسخهٔ سقیم گرفت که هست اجوف و ناقص از آن بیان نرگس

(نقل از مونس‌الاحرار ۳۴۴)

که «معتل» هم اصطلاح صَرف تازی است، و هم به معنای ایهامیِ بیمار (همچنان‌که اجوف و ناقص هم دارای ایهام به ترتیب به معنای توخالی و ناکامل است.) ابن یمین:

صبحدم نرگس چو چشم از خواب مستی برگشاد

نسخه‌ای دیدم سقیم از غمزهٔ جادوی دوست

(دیوان ۲۱۲)

عماد فقیه:

از نکته‌های سحر مبین، نسخهٔ سقیم نرگس ز چشم عربده‌جویت گرفته است

(دیوان ۴۴)

سلمان، با ایهامهایی شبیه بیت حافظ در لخت نخست:

نسخهٔ چشم سیاهش، که سواد یست سقیم / بـــرد گــویی بــه بـیاضی ورق زر نـرگس

(دیوان ۵۳۸)

و اما انوری، به رسم خلاف‌آمدِ عادت، سِحر چشم را نه سقیم یا حرام بلکه صحیح و حلال می‌داند:

هر شکن در زلف تو از مشک دالی دیگر است

هر نظر از چشم تو سحر حلالی دیگـر است

(دیوان ۲، ۷۸۰)

۳. دوده: مرکّب، اَنقاس؛ آنچه از چراغ حاصل شود و به کار مرکّب آید، و در چشم نیز کشند، و این اکثر رسم هندوستان است و در ولایت نیز باشد؛ وحید [مازندرانی ـ م] گوید:

هست دود دل به رنگ زلف در چشمم عزیز

تا که دیـدم خـانه‌خواه چشـم جـانان دوده را

(چراغ هدایت)

امیرشاهی سبزواری (سدهٔ نهم):

مشّاطه زلف یار به انگشت مـی‌کشد / زان رو که نسبتی به قلم هست دوده را

(دیوان ۵)

خود خواجه (با ایهام):

صوفی مرا به میکده برد از طریق عشق / این دوده بین که نامهٔ من شد سیاه ازو

بیت متن از تشبیهات حروفی است. زلف که بر گردن می‌افتد شبیه نـیمدایـره یـا شکم «ج» است و خال چون نقطهٔ درون آن؛ مضمونی که از دیرباز گفته‌اند؛ رودکی:

زلف ترا جیم که کرد؟ آن‌که او / خال ترا نـقطهٔ آن جـیم کـرد

(آثار منظوم ۴۶۲)

البته میزان تشبیهات حروفی در حافظ نه کمّاً زیاد است و نه کیفاً پیچیده. این هم نمونه‌ای از آنها:

هر سرو که در چمن برآید / پیش الف قدت نگون بـاد

۴. فردوس: معرّب از ایرانی؛ اوستا پئیری‌دَئزا pairi-daéza که جزءِ اول بـه مـعنای پیرامون و دوم از مصدر daêz به معنای انباشتن و روی هم چیدن و دیـوار گـذاشـتن [همریشه با «دز» و «دژ» ـ م] است. در زمان هخامنشیان در ایران و سراسر قلمرو آنان

پئیری‌دئزها یا فردوسها و پارکهای باشکوه با انبوه درختان تناور و آب روان وجود داشته و ساختن آنها مورد تشویق شاهان هخامنشی بوده است. یونانیان همان را به صورت paradeisos به کار بردند و در اَکَد pardisu. در متون عبری و تورات pardes به معنای باغ و بستان، ولی با مفهوم معنوی و روحانی، به کار رفته. همین واژه در زبان انگلیسی paradise و در آلمانی paradies آمده است. پورداود، «فردوس ـ جهنم»، سالنامهٔ کشور ایران، سال ۱۳۲۷، و ر.ک. جفری، ص ۲۲۳ ـ ۲۲۴؛ پروفسور بِنونیست اصل پئیری‌دئزه را مادی می‌دانست. (معین، حاشیهٔ برهان) جوالیقی «فردوس» را معرّب از رومی به معنای بستان، که بهشت از آن اراده می‌کنند، دانسته. (المعرّب ۲۴۰ ـ ۲۴۱) پیداست صورت رومی واژه را ملاک قرار داده و از اصل اشتقاق بی‌خبر بوده است. «پردیس» پارسی از همان است.

طاوس: پرنده‌ای است معروف، و آن را ابوالحسن، ابوالوشی، صَرّاخ و فلیسیا نیز نامند. پرنده‌ای است از پرندگان بلاد عجم، جمع: اَطواس و طَواویس، تصغیر آن: طُوَیس. (دهخدا) دربارهٔ ریشهٔ واژگانی آن مطلب قابل توجهی یافت نشد. همگی زیستگاه آن را هندوستان دانسته‌اند. در خطبهٔ ۱۶۵ نهج‌البلاغة وصفی طولانی و دقیق از آن چونان مرغی شگفت‌انگیز صورت گرفته است، از جمله: چون خودبینی نازنده به راه می‌رود و به دُم و پرهای خود می‌نگرد... و چون نگاهش به پاهای خود می‌افتد بانگی برآرد که گویی گریان است، چون پاهای او لاغر است و سیه‌فام... و از تیزی استخوان ساق او خارکی خرد سرزده است. نهج‌البلاغة، خطبهٔ ۱۶۵ (صبحی صالح، ص ۲۳۶؛ شهیدی، ص ۱۶۹) طاوس از مسخ‌شدگان است و گوشتش حلال نیست. او در بهشت در خدمت شیطان به فریب آدم پرداخت؛ سنایی در همین معنی:

کی توانستی برون آورد آدم را ز خلد

گر نبودی راهبر ابلیس را طاوس و مار؟

(دیوان ۱۸۸)

(نک. منیژهٔ عبداللهی، فرهنگنامهٔ جانوران در ادب پارسی ۶۱۱ـ۶۲۶.)

۶. سلمان:

منِ خاکی نه آن گردم که از کوی تو برخیزم

عجب گر چون من از کوی تو برخیزد هواخواهی

(دیوان ۲۸۷)

عظیم: قید = زیاد، بسیار (معین) اینجا: سخت، صعب، شدید؛ «محتسبی بود [...]

صوفیان را عظیم منکر.» (اسرارالتوحید ۱۰۳) خواجه ظاهراً می‌خواهد با آن چیزی چون ایهام تضاد بسازد، یکی به معنای سخت خوار و خرد، و دیگر به معنای بسیار بزرگ، به دلیل تشرّف یافتن به کوی یار از رهگذر خاکساری. گَردی که بر سر کوی دوست بنشیند، بس بزرگ خواهد بود. در هر حال، من با توجه به بافت بیت، از عبارت «عظیم افتاده‌ست» استنباط طنز و تهکّم می‌کنم. ایهام دیگر: کوی تو عظیم است.

۷. شاعر از جهانِ پس از مرگ تن سخن می‌گوید و سایه‌ای را که قامت سروگونهٔ معشوق بر روی پیکر او انداخته به پرتوی که از جان و روان بر استخوانهای پوسیده می‌افتد و زندگی را به آن بازمی‌دهد مانند کرده است، چرا که محبوب نفَس مسیحایی دارد. اما نکته‌ای در اینجا جلب‌نظر می‌کند، و آن این‌که قدما می‌گفتند: سایه جان ندارد، و در برابر، جان هم سایه ندارد، چنان‌که مثلاً خاقانی بارها آن را بیان داشته است، از جمله:

نیم جان دارم و جان سایه ندارد به زمین من به جان می‌زیم و سایهٔ جان است تنم
(دیوان ۶۴۳)

نیم شب پی گم‌کنان در کوی جانان آمدم همچو جان بی‌سایه و چون سایه بیجان آمدم
(همان ۶۴۴)

به نظر می‌رسد حافظ نظری به همین معنی دارد، چون می‌خواهد بگوید: از آنجا که سایه جان و جان هم سایه ندارد، لاجرم آنچه بر قالب خاکی و استخوان پوسیدهٔ او افتاده سایه نیست بلکه پرتوی از خود روح است.

قالَب: معرّب از یونانی کالوپوذیون kalopozion = کالب (ناظم‌الاطباء) = شکل، هیأت، تن، جسم (معین)

دم (= نفخهٔ) عیسوی، مستند است به قول حضرت عیسی(ع): فَاَنْفُخُ فیهِ فَیَکونُ طیراً بِاِذْنِ اللّهِ (آل عمران ۴۹) (پس می‌دمم در آن و به دستوریِ خداوند، پرنده‌ای خواهد شد.) و فرمودهٔ خداوند به او: واِذْ تُخْرِجُ المَوتیٰ بِاِذْنِی (مائده ۱۱۰) (و آنگاه که مردگان را به دستوری من برون می‌آوردی.)

عکس: گفته‌ام که در قدیم همه جا به معنای پرتو و بازتاب یا انعکاس است، و نه تصویر، که امروزه از آن اراده می‌کنند. (نک. ح ۱۱/۲.)

روح: عبّادی: «روح: آن قوّهٔ ناطقه را خواهند که سخن گفتن و تمییز میان اشیا و تذکر و تفکر و تدبر و مانند آن، که خواص وجود آدمی است، جمله از صفات روح‌اند

و حقیقت او اثری است که از امر باری تعالیٰ در مجاری اشباح روان است، و این روح را سه مرتبت هست: یکی کمال امر است و آن ادراک غیب است و قبول وحی، و این روح پیغمبران است، و دوم حِلْیَت است و آن ادراک رموز الهی است، و آن استعداد اوست قبول نور الهی را، و آن روح مؤمنان است، و از این دو روح خبر داده است در کلام قدیم: قُلِ الرّوحُ مِنْ امرِ ربّی، و از آن روح انبیا خبر داده است که: وَ نَفَخْتُ فیهِ مِنْ روحی، و وقت باشد که آن روح را نفس مطمینّه خوانند، اما چون روح اطلاق کنند این معنی لطیف الهی خواهند که قابل اسرار ربوبیّت است و حافظ احوال عبودیت، و نفْس را چون مقید کنند به مطمینه و ناطقه، همین روح خواهند، و این حیوة است و حلیت او معرفت است و حقیقت او نور محبت است و منبع او امر عزّت است. پس روح مؤمنان را روح امری خوانند و روح پیغمبران را روح قدس خوانند.» (التصفیه فی احوال المتصوّفه ۱۸۸) عزیز نسفی می‌گوید: روح، عقل، نور، قلم و لوح محفوظ، همگی یک چیز است با نامهای گوناگون: انبیا جوهری می‌دیدند که زنده بود و زنده می‌کرد، نامش روح کردند. چون انبیا همین جوهر را می‌دیدند که دانا بود و دانا می‌کرد، نامش عقل کردند. چون همین جوهر را می‌دیدند که پیدا بود و پیدا می‌کرد، نامش نور کردند. چون می‌دیدند که نقّاش علوم بر دلها بود نامش قلم کردند. می‌دیدند که همه چیز بر آن نوشته بود، نامش لوح محفوظ کردند. اینها همه اسامی عقل اول است. (الانسان‌الکامل ۲۲۶) او حکمت نزول ارواح به عالم جسم را چنین بیان می‌کند: ارواح قبل از نزول به عالم جسم، ترقی نداشتند، زیرا آنچه می‌دانستند می‌دانستند. «به کلیات عالَم عالِم بودند، اما به جزویات عالَم عالِم نبودند. چون به این عالم سفلی نزول کردند، بر مَرکبِ قالَب سوار شدند، به واسطهٔ قالب ترقی دارند و اکتساب علوم و اقتباس انوار می‌توانستند کرد، و به جزویات عالَم عالِم شدند، و از کلیات و جزویات عالم استدلال کردند، و پروردگار خود را شناختند.» (همان ۶۰) نجم رازی نیز فصلی مفصّل و دل‌انگیز «در بیان حکمت تعلق روح به قالب و فواید آن» دارد، که در اصول همان است که نسفی گفت. در حقیقت آنچه نسفی به زبان بسیار ساده، بی‌پیرایه و معلم‌وار خویش گفته است، نجم به زبانی شاعرانه و به شیوه‌ای نیمه‌فنّی بازمی‌گوید. (نک. مرصاد ۱۱۱ ـ ۱۲۵.) نجم صفاتی را که از روح می‌زاید بدین‌سان برمی‌شمارد: از نورانیت: سمیعی و بصیری و متکلمی، از محبت: شوق و طلب و صدق، از علم: ارادت و معرفت، از حلم: وقار و حیا و تحمّل و سکون، از انس: شفقت و رحمت، از بقا: ثبات و دوام، از حیات: عقل و فهم و ادراکات دیگر، و جز این.

(همان ۴۲) جامی: «ارواح مظاهر اسم ربّ‌اند، زیرا که حق ـ سبحانه ـ بدان ارواح تربیت می‌کند مظاهرش را. و اول صفت که به حسب وجودْ لازم ارواح است حیات است.» (نقدالنّصوص ۲۱۶) حافظ به همین خصیصهٔ حیات و حیات‌بخشی روح نظر داشته است.

عَظْم رَمیم: مَن يُحْيِي ٱلعِظامَ وَ هِيَ رَمِيمٌ (یس ۷۸) (چه کسی زنده می‌کند استخوانها را بدان حال که پوسیده است؟) نیز از خواجه:

بعد صد سال اگر بر سر خاکم گذری — سر برآرد ز گِلم رقص‌کنان عظم رمیم

(نک. ح ۵/ ۳۶۰، که نمونه‌هایی از رقص استخوان پوسیده از شوق یار آمده.)

۸. مُقام: مَقام: ایهامی است: الف. جای؛ ب. جایگاه؛ ج. احتمالاً با نیم‌نظری به «مقام ابراهیم»؛ ابن‌بطوطه (همسدهٔ حافظ): بین درِ کعبه و رکن عراقی، محلی است به طول دوازده وجب و عرض تقریبی شش وجب و ارتفاع تقریبی دو وجب، که مقام ابراهیم در آنجا بوده است [...] این محل از مواضع متبرکهٔ مکه است که ازدحامی برای نماز گزاردن در آن رخ می‌دهد. (سفرنامه ۱، ۱۷۸) در قرآن کریم سفارش به گزاردن نماز در آنجا شده است. (بقرة ۱۲۵) و اما به نظر می‌رسد بیت نظری به داستان شیخ صنعان دارد، که به جای کعبه به میکده (خانهٔ دختر ترسا، که شیخ را به باده‌نوشی واداشت) رفت. در بیت متن «مُقامش» (به ضم) هم می توان خواند (=محلّ اقامتش) که با «مُقیم» متناسب‌تر نیز هست.

۹. گمشده: به گمانم ایهام دارد: الف. سرگشته؛ ب. محو و مستهلک شده در عشق و غم دوست (به اعتبار «اتحاد»)

اتحاد: لفظ بدین صورت اصطلاحی است در تصوف با دو وجه یا وجهٔ مثبت و منفی. مثبت (که حافظ آن را به آن وجه به کار برده) معادل چیزی چون وحدت یا یگانگی است، معنایی که مقبول و مطلوب عرفاست. وحدت بیانگر نفی کامل صفات خود در محبوب یا محو و استهلاک نفس جزئی (انسانی) در نفس کلّی (الهی) است. وجه دیگر، وجه نامقبول و حتی برابر با کفر و ضلال تلقی می‌شود، زیرا در اتحاد بدین معنی، دویی یا اثنینیّت یا کثرت هنوز وجود دارد و صفات بشری به‌طور کامل زایل نشده است. از همین‌روست که شیخ شبستر می‌گوید:

حلول و اتحاد اینجا محال است — که در وحدت دویی عین ضلال است

نیز عزیز نسفی معتقد است: معنی مطابق اتحاد یکی شدن است، و یکی شدن میان دو چیز باشد، و معنی مطابق وحدت یگانگی است و در یگانگی کثرت نیست. (الانسان‌الکامل ۴۵) میرسید شریف جرجانی نیز در تعریف «اتحاد» می‌گوید: گفته‌اند

اتحاد، امتزاج و اختلاط دو شئ است تا آنجا که شیئی واحد شوند. «و قیل الاتحادُ هُوَ القولُ مِن غیرِ رَوِیّةٍ و فکر.» (گفته‌اند که اتحاد، عقیدهٔ مغایر با تأمل و فکر [صحیح است.) (التعریفات ۶)

و اما ابن‌فارض، در مضمونی شبیه به آنِ حافظ:

حدیثی قدیمٌ فی هواها و ما لَـهُ -کَما عَلِمَتْ -بعدٌ و لَیسَ لَها قبلُ

(دیوانُ ابنِ فارض 114)

(حکایت من در عشق او قدیم است و -چنان‌که می‌داند- نه آن را بَعدی است و نه قبلی.)

۱ بـی‌مهرِ رخت روزِ مـرا نـور نـمانده‌ست
وز عـمرْ مـرا جـز شب دَیْـجور نـمانده‌ست

۲ صـبر است مـرا چارهٔ هـجران تـو، لیکـن
چـون صـبر تـوان کـرد؟ کـه مـقدور نـمانده‌ست

۳ هـنگام وداع تـو، ز بس گـریه کـه کـردم
ـ دور از رخ تـو ـ چشـم مـرا نـور نـمانده‌ست

۴ می‌رفت خیال تو ز چشـم مـن و مـی‌گفت:
هَـیهات ازیـن گـوشه، کـه مـعمور نـمانده‌ست

۵ وصل تو اجـل را ز سـرم دور هـمی داشت
از دولت هَـجر تـو کـنون دور نـمانده‌ست

۶ نـزدیک شـد آن دم کـه رقـیب تـو بگـوید:
ـ دور از درت ـ آن خسـتهٔ مـهجور نـمانده‌ست

۷ مِن بعد، چه سود، ار قدمی رنجه کند دوست؟
کـز جـان رمـقی در تـن رنـجور نـمانده‌ست

۸ در هَـجر تـو، گـر چشم مـرا آب نـمانَد
گـو: خـون جگـر ریز، کـه مـعذور نـمانده‌ست

۹ حـافظ ز غـم از گـریه نـپرداخت بـه خـنده
مـاتم‌زده را داعـیهٔ سـور نـمانده‌ست

۱. به نظر می‌رسد اقتباسی آشکار از عراقی باشد:

خورشید رخت بر سر ما سایه نیفگند بی‌روز رخت در شب دیجور بماندیم

(کلیات ۳۴۴)

(بیت ۹ بیشتر بر این اقتباس صحّه می‌گذارد.)

مهر: ایهام میان دو معنای محبت و خورشید از دیرباز رایج بوده است؛ فردوسی بارها، از جمله:

چنان بود ایوان ز بس خوبچهر　　　که گفتی همی بارد از ماه مـهر
(شاهنامه ۳، ۲۴)

دَیجور: صیغهٔ مبالغهٔ رباعی بر وزن فَعلول (مثل قَیموم = بسیار عهده‌دار، دَیموم = بس پایدار) به معنای شب تاریک (الصِّراح مِن الصحاح، به نقل از امیرحسن یزدگردی، حواشی نفثةالمصدور ۴۳۸) تیرهٔ مایل به سیاهی، نیک مایل به سیاهی و نـیک تـاریک (منتهی الارب، که به دلیل افزودن قید «نیک» تناسب بیشتری با صیغهٔ مبالغه دارد.)

۲. سعدی:

راست گفتی که: فرج یابی اگر صبر کنی　　　صبر نیک است، کسی را که توانایی هست
(غ ۱۱۰)

۳. دور از رخ تو: حشو ملیح یا به تعبیری دیگر ایهام، زیرا رخ یار نـورانـی است. مثل «دور از درت» (ب ۶) است.

۴. خیال: اینجا = شکل مخیَّل، شبح، پَرهیب (نک. ح ۲۹/۱.)

گوشه: هم به صورت جناس تام و هم ایهام به دو معنی (گوشهٔ چشم + کنج خلوت یا عزلت) بسیار در اشعار به کار می‌رود؛ به صورت جناس، سعدی:

گوشه گرفتم ز خلق و فایده‌ای نیست　　　گوشهٔ چشمت بلای گوشه‌نشین است
(غ ۸۶)

حسن دهلوی:

شوخ چشما، ز بتان گوشه گرفتم یکچند　　　گوشهٔ چشم تو نگذاشت بسی مستورم
(دیوان ۲۴۹)

به صورت ایهام، سلمان:

امشب چه فتنه بود که انگیخت چشـم او　　　کَاهل صلاح و گوشه‌نشینان شدند مست؟
(دیوان ۷۴)

حافظ خود بارها دارد، مثل:

کی کند سوی دل خستهٔ حـافظ نـظری　　　چشم مستت که به هر گوشه خرابی دارد؟

نقش می‌بستم که گیرم گوشه‌ای زان چشم مست
طـاقت صـبر از خـم ابـروش طـاق افـتاده بـود

(در مورد همین ایهام، ولی با گوشهٔ ابرو، نک. ح ۲۷/۶.)

هَیهات: اصل معنی: چه دور است. در عربی اسم فعل است و در پـارسی قـید در مقام تحسّر و تأسف. (دهخدا)

و اما معنای بیت: شکل خیالیِ معشوق در حالی که اِعراض‌کنان از چشم من دور می‌شد، می‌گفت: دریغا که این گوشه هم، به دلیل گریستنِ بسیار چون بنایی است آب‌گرفته و ویران‌شده (که درخور فرود آمدن من نیست.) بیت دیگر خواجه مؤید این معنی است که شاعر گوشهٔ چشم خود را شایستهٔ نزول خیال معشوق نمی‌داند:

صحن سرای دیده بشستم، ولی چه سود　　　کاین گوشه نیست درخور خیل خیال تو

که ضمناً همان ایهام را هم در «گوشه» دارد.

۵. اجل: حافظ گاهی ما را با ابهام در معنای اجل مواجه می‌کند. اینجا اجل با وصل عارفانه نفی و بعد اثبات می‌شود. (مثل «فنا»؛ نک. ح ۷۵/۶.) اَجَل: بر دو نوع است: مشروط و مسلّم. مشروط آن است که اگر شرط آن موجود شود خواهد آمد، و اِلّا نه. اجل معلّق (که این همه در زبان محاوره گفته می‌شود) تعبیری از همین اجل مشروط است. اما «اجل مسمّیٰ» در قرآن از نوع دوم یعنی اجل مسلّم، منجّز و قطعی است. (قرشی، قاموس قرآن ۱، ۲۸ ـ ۲۹، به تلخیص و تغییر عبارت) به جای مشروط و مسلم به ترتیبْ مقیّد و مطلق نیز گفته می‌شود.

دولت هجر: طنز و تهکّم است، درست مثل «دولت دَور قمری». (۲۱۰/۴)

۶. رقیب تو: اضافت ضمیر «تو» به «رقیب»، خود به خوبی گویای این معنی است که این واژه در قدیم تنها به معنای مراقب و محافظ دختران و پسران اندکسال و جوانسال بوده، و چنان‌که پیشتر هم گفته شد هرگز به معنای امروزین، یعنی رقیب در عشق، سابقه نداشته است. حافظ این اضافت به «تو» را چند بار دارد، از جمله:

کی یافتی رقیب تو چندین مجال ظلم　　　مظلومی ار شبی به درِ داور آمدی؟

دور از درت: حشو ملیح، همراه با ایهام است: الف. او چون از درِ تو دور مانده مرده است. ب. دور از جان تو مرده است.

(نیز دربارهٔ «رقیب»، نک. ح ۶/۲.)

۹. بیتی دیگر از همان غزل عراقی، که مطلع حافظ را هم اقتباس از آن خواندم:

ماتم‌زدگانیم، بیا زار بگرییم　　　بر بخت بد خویش، که از سور بماندیم

(کلیات، همان‌جا)

داعیه: عربی: داعیة، جمع: دَواعی؛ غالباً می‌بینیم که در زمان ما آن را به غلط به معنای ادّعا یا دعوی به کار می‌برند، مثلاً می‌گویند: فلانی داعیهٔ علم و معرفت دارد، یعنی مدّعیِ داشتن آن است. توضیح این‌که، اگرچه «داعیه» با «ادّعا» یا «دعوی» از مادّهٔ واحدی است، اما معنای آن کاملاً متفاوت است، یعنی سبب، انگیزه، عامل و مانند

اینها، همچنان‌که خواجه هم آن را دقیقاً به همین معنی به کار برده است. داعیة: بانگ زدن بر اسبان در نبرد (لسان‌العرب، که این اصل معنای لغت است.) سبب (اقرب ـ الموارد) آواز اسبان در کارزار (منتهی‌الارب) الف. اسم فاعل، مؤنث داعی = برانگیزنده؛ ب. اسم = خواهش، اراده؛ ج. سبب، موجب، انگیزه، علّت (معین) سنایی، به معنای اصلی و صحیح:

نه جگر بوده داعیهٔ مردیْش　　　نه غرض باعث جُوامردیْش

(حدیقه ۸۱)

هم او در «سیرالعباد»:

یک جهان داعیهٔ منی دیدم　　　قبله‌شان اَوعیهٔ منی دیدم

(مثنویها ۱۹۹؛ اوعیه: جمعِ «وِعاء» = ظرفها، مجازاً مجاری ترشحی بدن؛ معین. «منی» در لخت دوم به معنی مایع مترشّح در جنس نر است.)

۱ باغ مرا چه حاجت سرو و صَنوبر است؟
شمشاد خانه‌پرور من از که کمتر است؟

۲ ای نازنین صنم، تو چه مذهب گرفته‌ای
کت خون ما حلال‌تر از شیر مادر است؟

۳ چون نقش غم ز دور ببینی، شراب خواه
تشخیص کرده‌ایم و مداوا مقرّر است

۴ از آستان پیر مغان سر چرا کشم؟
دولت درین سرا و گشایش درین در است

۵ دی وعده داد وصلم و در سر شراب داشت
امروز تا چه گوید و بازش چه در سر است

۶ در راه ما شکسته‌دلی می‌خرند و بس
بازار خودفروشی ازان سوی دیگر است

۷ یک قصّه بیش نیست غم عشق، و این عجب
کز هر کسی که می‌شنوم، نامکرّر است

۸ شیراز و آب رکنی و این باد خوش‌نسیم
عیبش مکن، که خال رخ هفت کشور است

۹ فرق است از آب خضر، که ظُلْمات جای اوست
تا آب ما، که منبعش الّلهُ‌اکبر است

۱۰ ما آب‌روی فقر و قَناعت نمی‌بریم
با پادشه بگوی که: روزی مقدّر است

۱۱ حافظ، چه طُرفه شاخ نباتیست کلک تو
کش میوه دلپذیرتر از شهد و شکّر است؟

۱. بی‌گمان زیر تأثیر بیت سعدی:
یکی درخت گل اندر فضای خلوت ماست　　که سروهای چمن پیش قامتش پستند
(غ ۲۲۶)

(ضمناً برخی نسخ فروغی دارند: اندر میان خانهٔ ماست، که شباهت را با شعر خواجه بیشتر می‌کند.)

شمشاد: الف. درختی از راستهٔ دولپه‌ای‌های جداگلبرگ، جزو تیره‌های بسیار نزدیک به فرفیونیان است با تفاوتی در میوهٔ این‌دو. برگهای دایمی و چوب سخت دارد؛ بَقْس، شجرةالبقس، عَثَق، شمشاد اناری،ـ نعناعی،ـ فرنگی،ـ کیش،ـ باغ؛ همین شمشاد است که قد معشوق به آن تشبیه می‌شود. ب. مرزنگوش؛ همین‌گونه است که زلف و طرّه را بدان مانند کرده‌اند. بهار عجم؛ شمشاد ژاپنی،ـ رسمی،ـ فرنگی (معین، به تلخیص) به تحقیق دانسته نیست که در شعر قدیم فارسی مراد از شمشاد چگونه درختی بوده است. امروزه در ایرانْ نام شمشاد به دو گروه گیاه اطلاق می‌شود: یکی گیاهان جنس ***Euonymus*** متعلق به خانوادهٔ ***Celastraceae***، که شامل شمشاد پاکوتاه یا رسمی یا ژاپنی، در انگلیسی Yew است و بیشتر برای حصار و مرزبندی و زینت دَور باغچه کاشته می‌شود. دیگر شمشاد باغی یا جنگلی از جنس ***Buxus sempervirens*** در انگلیسی Box wood یا Box (که با نام عربی آن، یعنی «بَقْس» بی‌ارتباط نیست.) نوع اخیر در جنگلهای ایران به وفور وجود دارد، و احتمالاً همان است که در ادب فارسی مورد تشبیه قد و قامت قرار گرفته است. برخلاف آنچه در بعضی منابع آمده، هیچ‌یک از این دو گروه شمشاد از تیرهٔ سوزنی‌برگان نیست و طبعاً قرابتی با سرو ندارد، ولی مانند سرو همیشه سبز است و از خزان و برگریزان در امان؛ خاقانی:

شمشاد و سرو را ز تموز و خزان چه باک؟   کز گرم و سرد، لاله و گل را رسد زیان

(دیوان ۳۰۹)

نیز خود خواجه:

شکر ایزد، که ازین باد خزان رخنه نیافت   بوستان سمن و سرو و گل و شمشادت

قطران شمشاد را خوشبو، حتی خوشبوتر از مشک ناب می‌داند:

تا ز رنگ لاله و گل خوار شد یاقوت سرخ

شد ز بوی نرگس و شمشاد، مشک ناب خوار...

(بهرام گرامی، گل و گیاه ۲۲۹ ـ ۲۳۰، با قدری تغییر و افزودگی)

شمشاد اغلب مشبهٌ‌به یا مستعارٌلَه برای جوان بلندبالاست، چنان‌که امروز نیز «شاخ شمشاد» می‌گوییم. امیرحسن دهلوی نیز شمشاد را به همین معنی، و همزمان چون نمادی از جوانی و جوانی کردن آورده است:

به شمشاد گفتم: جوانی مکن   که ما نیز روزی جوان بوده‌ایم

(دیوان ۲۶۳)

شمشاد خانه‌پرور: من این را بی‌گمان استعاره‌ای از همسر شاعر می‌دانم. حافظ دست‌کم در سه شعر خود یادکردی از زوجهٔ خویش دارد: نخست اینجا، دودیگر در غزل ۳۲۲:

مرا در خانه سروی هست کاندر سایهٔ قدّش
فراغ از سرو بستانی و شمشاد چمن دارم

البته در این دو شعر از زبان استعاری و شاعرانه بهره برده، و سدیگر در غزل یا سوگوارهٔ ۲۱۰:

آن یار کزو خانهٔ ما جای پری بود سر تا قدمش یکسره از عیب بری بود...

که این‌یکی، در عین استفاده از استعاره و کنایه، وضوح بیشتری از حیث دلالت بر همسر دارد. (نیز نک. شرح همین شعر.) اما قید «دست‌کم» از آن روی آمد که حدس می‌زنم (یعنی طبعاً اطمینان ندارم) که غزل ۸۵ هم در رثا، احتمالاً برای همسرش باشد (نک. همان‌جا، سخن پایانی.) و نیز در مثنوی «الا ای آهوی وحشی، کجایی؟» ذکری هم از همسرش، البته در ضمن دریغ‌خواری از دیگر رفتگان، کرده باشد. (نک. شرح و تحلیل مثنوی ۱.) شایان توجه این‌که در هرسه غزل پیشگفته واژهٔ «خانه» آمده، که حدّاقل برای این نگارنده تردیدی در این‌که محتوای هرسه بیت همسر اوست باقی نگذارده است، هرچند برخی حافظ‌پژوهان تاکنون شکوک و شبهاتی در این معنی کرده‌اند. قطعاً توجه داریم که گذشتگان ما به دلایل فرهنگی و انگیزه‌های ویژهٔ خود، که آنان را از ذکر نام یا القاب همسر (خصوصاً زوجه) بازمی‌داشت، زن خویش را با کنایاتی ذکر می‌کردند (و هنوز هم نشان‌داران از همان فرهنگ و پرورش می‌کنند) که «خانه» یا مشابهات آن چون اهل خانه، اهل بیت و منزل از آن شمار است. در میان شاعران گذشتهٔ ما به راستی نادرند کسانی چون حافظ که، ولو به استعاره و کنایه، از زوجه یادی کرده باشند، تا چه رسد که همچون نظامی نام او (آفاق) را هم، حتی در سوگ و مرگ، ببرند، چنان‌که در پایان دلگداز داستان شیرین گفت:

سبکرَو چون بت قبچاق من بود گمان افتاد خود کافاق من بود

(خسرو و شیرین ۴۳۰)

گو این‌که غرابت همین موضوع در نظر عدّه‌ای سبب شده تا، به حکم اجتهادی در برابر نص، بفرمایند که: آفاق نه نام همسر نظامی بلکه به معنای دنیای من و چه و چه است؛ و مگر عده‌ای، خواه به دلیل پرهیز پیشینیان از یادکرد زن خود و خواه به این دلیل که حافظ در سوگوارهٔ «یار» خود از خردمندی و صاحبنظری او تجلیل کرده، در

آن تردید روا نداشته و آن را در شمار سوگسراییهای او برای پسرش نینگاشته‌اند؟ باری، شاید از این روی که شمشاد (و سرو) را معمولاً برای جوان، یا دست‌کم کسی که از میانسالی فراتر نمی‌رود، به کار می‌بردند بتوان حدس زد که همسر خواجه در سنین جوانی یا میانی از کف رفته باشد. در هر حال، این را که خواجه نمی‌خواسته یکسره از پاره‌ای هنجارهای رایج روزگار خویش پیروی کند و همسرش را مثلاً به انگیزه‌ای چون غیرت کذاییِ قدمایی «در غله‌دان عدم» (به قول نظامی) بیندازد می‌توان مزیتی برای شاعری شمرد که مخاطبان خویش را بی‌خبر از کار و بار و حال و روز خانوادگی خود نگذارده، آن هم در غزل، یعنی قالبی که به گواهی تاریخ این شعر کمتر به تأثراتی خوش یا ناخوش در این باره و از این گونه راه داده است.

۲. سعدی:

بر من اگر حرام شد وصل تو، نیست بوالعجب
بوالعجب آن‌که خون من بر تو چرا حلال شد؟
(غ ۲۱۰)

خود خواجه:

گر آن شیرین پسر خونم بریزد		دلا، چون شیر مادر کن حلالش

صنم: قزوینی: پسر؛ صنم مسلماً مناسبتر است، زیرا گذشته از حکم اقدم نسخ، در چنین ساختاری بسیار غیرمنطقی و غیرمتعارف است که ذکر زوجه بلافاصله به وصف معشوق مذکر بپیوندد، به‌ویژه که در اغلب طبعهای معتبر، این دو بیت دنبال هم آمده است، اگرچه فاصله افتادن میان آنها نیز رافع این عیب ساختاری و محتوایی نخواهد بود. تنوّع مضمونی را نباید با پرت و پلاگویی یکی انگاشت. این درست که حافظ در جاهای دیگر بارها ذکر پسر و بچه و دیگر اوصاف مذکّر را دارد، ولی اینجا جایش نیست. این در حالی است که عدّه‌ای «پسر» را ترجیح می‌دهند. زنده‌یاد محمدجعفر محجوب معتقد است ضبط خانلری به دلایل اخلاقی بوده؛ بنا بر این، ضبط سایه را (که مثل قزوینی است) برتر دانسته است. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه»، کلک، ش ۶۰، اسفند ۱۳۷۳، ص ۲۹۹.) این داوری نمونه‌ای است، هم از کم‌التفاتی به اقدم نسخ (که رأی به سود «صنم» می‌دهند) و هم کم‌تأملی در ساختار، به دلیلی که ذکر شد. مهمترین یا تنها دلیل استاد هم همین است که حافظ چند بار ذکر مذکّر کرده است. این در حالی است که خانلری در اختیار این ضبط نه خطایی کرده و نه داوری صرفاً اخلاقی داشته است. نکتهٔ دیگر این‌که: گرچه بیت متن را متأثر از سعدی دانستم، و

هرچند او در مطلع شعری که بیتی از آن نقل شد سخن از پسر گفته: خواب خوش من، ای پسر، دستخوش خیال شد... لیکن مناط اولیٰ و اهمّ ساختار خود شعر یا به‌طور کلی مقتضیات درونْشعری است و امور برونْشعری (مثل اخذ و اقتباس از دیگران) تنها پس از آن می‌تواند مطمح نظر قرار گیرد.

۳. ابونواس: بسیار نزدیک به حافظ:

اِذا خَطَرَتْ فیکَ الهُمومُ، فَداوِها　　　بِکَأسِکَ حتی لاتکونَ هُمومُ

(دیوان ابی نواس ۱۳۱)

(آنگاه که غمها روی به تو آرند مداوایشان به شراب کن تا آنجا که بر جای نمانند.)

تشخیص کردن: امروز: تشخیص دادن = diagnose در پزشکی

لطف بیت از دو بابت است: یکی از دور دیدن، یعنی به اصطلاح سر و کلهٔ غم پیدا شده و نشده معطل نکن و... دیگر در لحن لخت دوم و استعمال فعل متکلم مع‌الغیر با ضمیر «ایم»، که نشانهٔ تکلم آمرانه و شاهوار، یعنی از موضع برتر، بی‌گفتگو و اجرا ـ کردنی است. «مقرّر است» = ما چنین فرموده‌ایم و مصلحت و مداوای تو را چون طبیبی حاذق چنین تشخیص داده‌ایم؛ پس بر تو است که بی‌درنگ عمل کنی. بدین‌سان بیت رنگی از طنز نیز به خود گرفته است.

۴. درگاه پیر مغان به قول خواجه «مأمن وفا»، مکان حاجتخواهی و «کوی نیاز» است. (نک. ج ۱، ۵۳۵ـ۵۴۲.)

۵. در سر شراب داشت: «شراب» در سر به جای «مستی» یا «خمار»، بیانی است نامتعارف یا به تعبیر دیگر تصرّفی است در هنجار زبان، که غرض از آن، علاوه بر افزایش قدرت اطلاع‌بخشی (information)، ارائهٔ تصویری است از کاسهٔ سر به عنوان کاسهٔ شراب به منظور مبالغهٔ بیشتر. طنزی که پدید می‌آید این است: دیروز که وعدهٔ وصال می‌داد سرش پر از شراب بود؛ امروز معلوم نیست چه در سر یا سرِ چه دارد.

۶. شکسته‌دلی: در شأن دلِ شکسته یا قلب حزین بسیار سخن رفته است. حزن مایهٔ حلاوت یا ملاحت عشق بلکه خاستگاه و رُستنگاه آگاهی آدمی است. حزن حتی در سرشت وجد مخمّر است. (نک. «وجد» در: ح ۳۲/۶.) در حدیث است: اِنَّ اللهَ تعالیٰ یُحِبُّ کلَّ قلبٍ حزینٍ. (نقل از اسرارالتوحید ۱، ۲۹۱) «شرک را منزلْ بَطَر است و ایمان را منزلْ حزن.» (همان ۲۹۰) حضرت علی (ع): اِنَّ مِنْ احبِّ عِبادِ اللهِ عبداً اَعانَهُ اللهُ علیٰ نَفْسِهِ، فَاسْتَشْعَرَ الحُزنَ. (فیض‌الاسلام، ترجمه و شرح نهج‌البلاغة ۱، ۲۱۰) (همانا دوست‌ترین بندگان نزد خدای، بنده‌ای است که خداوند وی را به چیرگی بر

نفس یاری کرده، و او حزن را شعار خویش ساخته باشد.) مولانا:

دست اِشکسته برآور در دعا　　　　سوی اشکسته پرد فضل خدا

(مثنوی ۵، ۳۳)

«مناسب با این خبر است که از موسی(ع) می‌آورند، که گفت: الهی، اَینَ اَطْلُبُکَ؟ قال: عندَ المنکَسِرَةِ قُلوبُهُمْ» (شرح تعرف، ج ۳، ص ۱۲۷، نقل از فروزانفر، احادیث مثنوی ۱۵۱) برگردان آن از غزالی: «و موسی(ع) گفت: بارخدایا، کجات جویم؟ گفت: به نزدیک شکسته‌دلان.» (کیمیا ۱، ۴۲۱) سهروردی: فَرِّغْ لِی بَیتاً؛ اَنَا عندَ المنکسرةِ قلوبهم.» («لغت موران»، مجموعهٔ آثار فارسی ۳۱۰) (خانه‌ای برای من بپرداز؛ من...) نجم رازی و آغاز شکسته‌دلی: در ماجرای نزول آدم و بیمزدگی‌اش در وحشت‌سرای جهان: «چون خواست که بازگردد مرکب نفخه طلب کرد تا برنشیند [...] مرکب نیافت. نیک شکسته‌دل شد. با او گفتند که: ما از تو این شکسته‌دلی می‌طلبیم [قس با بیت حافظ ـ م] قبض بر وی مستولی شد. آهی سرد کشید. گفتند: ما ترا از بهر این آه فرستاده‌ایم.» (مرصاد ۸۹ ـ ۹۰) پیر هرات:

یار آمد و گفت: خسته می‌دار دلت　　　　دایم به امید بسته می‌دار دلت

ما را به شکستگان نظرها باشد　　　　ما را خواهی، شکسته می‌دار دلت

(رباعیات منسوب به خواجه عبدالله انصاری ۱۸)

حافظ خود بارها می‌گوید در راه دوست، شکست عین ظفر و ناتوانی عین تندرستی است:

شکسته‌وار به درگاهت آمدم، که طبیب　　　　به مومیایی لطف توام نشانی داد

خرابتر ز دل من غم تو جای نیافت　　　　که ساخت در دل تنگم قرارگاه نزول

که برگردانی شاعرانه از همان حدیث می‌تواند انگاشته شود.

با ضعف و ناتوانی، همچون نسیم خوش باش

بیماری اندرین ره، خوشتر ز تندرستی

۷. رکن‌الدین صاین هروی، وزیر مبارز و شاه شجاع:

هرجاکه می‌روم، همه گفت و شنفت تست　　　　زیرا که ذکر دوست مکرر نمی‌شود

(نقل از ریاحی، گلگشت ۲۱۹)

۸. شیراز: «شهری بزرگ است و خرّم و با خواسته و مردمان بسیار و دارالملک است.» (حدودالعالم ۱۳۰) «اگرچه قصبهٔ [= مرکز ولایتِ ـ م] پارس است و دیوان و سرای امارتْ آنجاست. محدَث است. در مسلمانی ساخته‌اند.» (مسالک و ممالک ۹۶)

«آنجا دوازده طَسّوج [= ناحیه و کرانه (غیاث) ـ م] هست. در هر طسوجی ناحیت و عمارت است و هر طسوجی عملی باشد در دیوان مفرد.» و آنگاه نام طسوجها را چنین برمی‌شمارد: طسوج کفرةالعلیا، کفرةالسفلیٰ، کبیر، جویم، دسکان، تنبوک، کارنیان، اشاربانان، ابندیان، شاهمرنگ، شهرستان، طیریان، و طسوج خان. (همان ۹۹) در نظر ابن‌بطوطه (نزدیک به عصر حافظ): شهری وسیع و آبادان، با باغهای عالی، چشمه‌ساران پرآب، بازارهای بدیع، خیابانهای خوب، با نظم و ترتیبی عجیب، مردمانی خوش‌اندام با جامه‌های پاکیزه؛ تنها شهری که جهانگرد طنجه‌ای با دمشق از حیث زیبایی سنجش‌پذیر دانسته شیراز است. زنان آن به زیور صلاح و سداد و دین و عفاف آراسته‌اند و به هنگام بیرون شدن از خانه برقع بر روی می‌افگنند و صدقهٔ بسیار می‌دهند. (سفرنامه ۱، ۲۵۰ ـ ۲۵۱، به تلخیص) امّا حمدالله مستوفی (او نیز قریب به عصر حافظ) از آلودگی کوچه‌هایش می‌گوید: «شهر در غایت خوشی است اما کوچه‌هایش جهت آن‌که در مبرز ساختن مقصّرند [= قصور کرده‌اند ـ م] پر چرکین می‌باشد و مردم متمیّز را در آن کوچه‌ها تردّد متعذّر است.» (نزهةالقلوب، المقالةالثالثة ۱۱۴ ـ ۱۱۵) ظاهراً منظور مؤلف آبریزگاههای عمومی است، ضمن این‌که نمی‌دانیم چنین نقصی در ایام ابواسحق و آل مظفر رفع شده بوده یا نه. صلاح‌الدین زرکوب شیرازی در کتابی که از منابع مهم شیرازشناسی است این شهر را بنا کردهٔ محمد بن یوسف، برادر حجّاج معروف، می‌داند. (شیرازنامه ۴۳) در باب آب و هوای آن: «همچون فصل ربیع از چهار فصل، به لطف مزاج و اعتدال هوا بر سر آمده.» (همان ۸) اما آنچه قدری عجیب است این‌که او از قول راویان اخبارْ عباراتی نقل می‌کند مبیّن این‌که خاک و سرشت شیراز، حتی قبل از بنای شهر، به گونه‌ای بوده که روشنان فلکی به زمین نزول کرده می‌گفتند: «این قطعه دایره‌ای است که قدمگاه چندین هزار صوفی خواهد بود. گوشه‌ای است که توشهٔ مسافران عالم غیب از آنجا مرتّب خواهد گشت. خمیرمایهٔ فقر است، کان ولایت است، منبع حکمت و معدن امانت است...» (همان ۳۴) «گوییا نسخهٔ نزهت‌نامهٔ بهشت برین است.» (۳۶) که ظاهراً تلمیحی به نزهت‌نامهٔ علائی از شهمردان ابن ابی‌الخیر (سدهٔ پنجم) دارد. جان لیمبرت تخمین برخی را مشعر بر دویست هزار سکنهٔ شهر در روزگار حافظ مبالغه‌آمیز تلقی و رقم واقعی را در حدود پنجاه هزار برآورد می‌کند، اگرچه معتقد است: اگر فرض کنیم یک چهارم جمعیت منطقهٔ شیراز در خود شهر و بقیه در اطراف آن می‌زیستند، رقم دویست هزار پذیرفتنی می‌شود. (شیراز در روزگار حافظ ۶۸ ـ ۶۹) زرین‌کوب بر آن است که: شیرازِ

زمان خواجه از حیث سیاسی بی‌ثبات بود، لیکن از نظر فرهنگی فضایی امن داشت. شهری که در عصر سعدی آشفته و ویرانه بود، در دورهٔ حافظ مجمع آگاهان، متفکران و ارباب ذوق و هنر بوده است. (از کوچهٔ رندان ۱۱۵)

به نظر می‌رسد دست‌کم چکیده‌ای از مهمترین رویدادها و دگرگونیهای این شهر در روزگار حافظ، خواه خوب و بکام و خواه ناخوش و نابکام، در سخن خواجه یا بازگو شده و یا باری بازتاب یافته است؛ از روزگارِ بر روی هم شاد و دلخواه ابواسحق تا قتل و به خون خفتن این «شه مشکین‌کاکل»، خفقان و خونریزی عصر ریای مبارزی، رنگ به رنگیهای روزگار شجاعی و برخی صیرورتهای هول‌انگیز بعدی. از مژده‌های آسایش تا بوی خیر نشنیدن از اوضاع و سرانجامْ سَموم یورش گورکنان گورکانی. دربارهٔ ویژگی آینه‌گونگی اشعار خواجه (البته به گونه‌ای نسبی) به اندازه سخن داشته‌ام. (به‌ویژه ج ۱، زیر عنوان «مکان و زمان در سلوک شعر») در اینجا و دربارهٔ شیرازِ این زمان هم تقریباً یک «شیرازنامه» به زبان شاعرانه می‌توان از دل اشعار او بیرون آورد، خاصه که چون آینه، برخی زشتیها را نیز در کنار خوبیها بازمی‌تاباند، تا آنجا که گاه از آه درد و دریغ شاعرْ خود را مات و ما را مبهوت می‌کند.

آب رکنی: زرکوب چونان آبی معجزه‌گون و خضرنشان از آن یاد می‌کند: «بدان که مجموع صفات و خواصی که حکما و ارباب صناعت طب در شرح فضیلت آب اعتبار کرده‌اند جمله در آب رکناباد یافت می‌شود.» (شیرازنامه ۱۰) و آنها را به دقت برمی‌شمارد. (نک. «آب رکناباد» در: ح ۳/۲.)

خوش‌نسیم: = خوشبو و عطرآگین، بسیار به کار رفته است؛ اوحدی، در وصف ترکان زیباروی:

روز نرمی همچو سوسن خوش‌نسیم　　　وقت تندی همچو توسن بدلگام

(دیوان ۲۵۶)

خواجه: ای گل خوش‌نسیم من، بلبل خویش را مسوز... (۴۰۳/۲؛ در مورد نسیم به معنای بوی خوش، نک. ح ۲۹/۱.)

خال رخ: خال، چنان‌که در جای خود خواهد آمد، معنای عیب و خلل یا لکّه هم دارد، و شاید بتوان ایهامی به این معنی به اعتبار «عیب کردن» نیز قایل شد، اگرچه اینجا اصل سخن در ستایش خال، به عنوان اوج جمال و مرکز اهمیت، است. پس به فرض هم که بتوانیم آن را ایهام بدانیم، صرفاً جنبهٔ تزیینی و فرعی دارد و بس. (دربارهٔ خال، نک. ح ۵۹/۳.)

هفت کشور: = هفت اقلیم؛ قدما به جای «اقلیم»، گاهی «کشور» می‌گفتند. «هر شهریار و کشوردار که در هفت کشور جهانْ شهریار و پادشاه است فرزند و صَنیعه و برکشیده و درم‌خریدهٔ ماست.» (عتبةالکتبه ۹) امیرحسن:

ز فرّ دولت او کار هفت کشور راست   ز بار منّت او پشت هفت گردون خم

(دیوان ۵۱۷)

البته هفت کشور به معنای هفت فلک هم هست، چنان‌که خواجو می‌گوید:

ای بس که هفت کشور گردون به یک نفس   مردان راه او به قدم درنوشته‌اند

(دیوان ۵۸۵)

که این دو معنی را نباید با هم اشتباه کرد و پیداست خواجه هفت اقلیم را اراده کرده است. و امّا شرح اقلیمهای هفتگانه، مطابق تقسیم‌بندی‌ها و عقاید قدما، که البته طولانی است، در منابع قدیم جغرافیا آمده، که می‌توانید به آنها رجوع کنید، و نیز به گونه‌ای دقیق در تذکرهٔ هفت اقلیم، امین احمد رازی، بدین شمار: اقلیم اول ۷، دوم ۲۹، سوم (که ایران در آن واقع است) ۸۳، چهارم ۵۱۷ ـ ۵۱۸، پنجم ۱۴۴۵ ـ ۱۴۴۶، ششم ۱۶۴۵ ـ ۱۶۴۷، و هفتم ۱۶۷۹.

۹. آب خضر: = آب حیات، آب حیوان، آب زندگی، چشمهٔ حیوان، عین‌الحیوة، زلال خضر و...؛ خاقانی:

صبحدم آب خضر نوش از لب جام گوهری
کز ظُلُمات بحر جُست آینهٔ سکندری

(دیوان ۴۱۹)

مطابق قرآن، ذَاالقَرنَین (به قول برخی مفسران: اسکندر) پس از آن‌که خداوند فرمانروایی روی زمین را به او داد، در مکان غروب آفتاب به چشمه‌ای پُر لای و لوش (=عینٍ حَمِئَة، که برخی «حامیه» هم خوانده‌اند به معنای گرم، و آن را با نقاط نزدیک به خط استوا در سواحل افریقا نیز منطبق کرده‌اند) فرود آمد. (کهف ۸۶) البته ذاالقرنین مشمول احتمالاتی دیگر چون کورش کبیر، فریدون و غیره هم بوده است. (نک. بحث ممتع و مبسوط علامهٔ طباطبایی، المیزان ۱۳، ۳۷۸ ـ ۳۹۸.) در منابع قصص قرآنی، شاخ و برگ‌هایی بسیار بر این ماجرا افزوده شده است. آنگاه که اسکندر از حکما راه چیرگی بر مرگ را جویا گشت «گفتند: مرگ را هیچ حیلت نیست مگر آن‌که آب حیوان بخوری اگر بیابی. گفت: آن را از کجا جویند؟ گفتند: از تاریکی. گفت: در تاریکی از جانوران چه چیز به بیند؟ گفتند: مادیان بکر. فرمود تا بیست هزار مادیان

بکر را بگزیدند، و سواران بریشان نشاند و خضر را در پیش بفرستاد تا چشمهٔ حیوان بجوید. خضر بیافت، وی نیافت، نومید بازگشت.» (قصص قرآن مجید، برگرفته از تفسیر سورآبادی ۲۲۴؛ مفصلتر از این نیز بیان شده. نک. ابواسحق نیشابوری، قصص‌الانبیاء ۳۳۸ـ۳۴۲.)

از نظر عرفانی: الف. در مثنوی گاهی به معنی سیر باطنی سالک و احوالی که بر او می‌گذرد، چون محو و سکر و فنا و امثال آن است، که با سیر بیرونی و ظاهری، که قول و فعل باشد، بسیار فرق دارد [...] ب. علم لدنّی، که به کاملی چون خضر و آصفِ برخیا، مشاور و وزیر سلیمان نبی داده شد [...] ج. وجود معشوق یا مرادِ واصِل، که دافع هرگونه جهل و نادانی که مایهٔ مرگ و عدم و نیستی است [...] د. سخنان اولیاءالله و مردان کامل و مصاحبت با آنان [...] ه. عشق و محبت الهی، که به کاملان و واصلان، چون به مرحلهٔ فناءِ فی الله رسند، زندگانی جاوید بخشد. (گوهرین، شرح اصطلاحات تصوف ۱، ۵ـ۷، زیر «آب حیات»)

خضر: وجه تسمیه: از «خُضرة» (= سبزی) چون هرجا پای می‌نهد زمین سبز و خرّم می‌شود. بعضی نام او را اَلْیَسَع خوانده‌اند و بعضی ایلیا. موکل بر دریاهاست، همچنان‌که الیاس موکل بر خشکی. «بسیاری از صوفیه خضر را دیده‌اند و با وی گفت و شنود داشته‌اند»، و با وجود این، عبدالرزاق کاشانی می‌گوید که: خضر کنایه از حالت بسط و الیاس کنایه از حالت قبض است. (فروزانفر، شرح مثنوی ۱، ۱۱۸) ابوالعلاء عفیفی، مصحح و شارح فصوص، در تعلیقات کتاب: ابن‌عربی اسم موسی و خضر را به صورت رمزی که نمایندهٔ دو نوع علم است به کار می‌برد؛ موسی نمایندهٔ علم ظاهر است، که انبیا برای امّتهایشان می‌آورند (= علم شرایع)، و خضر نمایندهٔ علم باطن یا حقیقت است، که خدا به اولیای خود می‌آموزد. عبدالرزاق کاشانی در شرح فصوص: خضر نشانهٔ اسم الهی «الباطن» و موسی نشانهٔ اسم الهی «الظاهر» است. (نقل از خرّمشاهی، حافظ‌نامه ۵۳۲ـ۵۳۴، به تلخیص) اما به گمان این نگارنده به نظر نمی‌رسد این حکم در شعر حافظ مصداقی داشته و او چنین تفکیکی میان این‌دو کرده باشد، چرا که ماجراهای موسی در کلام او تمامی جنبه‌های اشراق و شهود عارفانه را همراه با نفی و تحقیر نگرش دنیادوستانه در برابر روح معنویت و حقیقت (در جامهٔ سامری و گاو او در برابر موسی و ید بیضا) در بر دارد. البته از خضر نیز بارها چونان رهبری معنوی (غوث) و عامل نجات و نجاح سخن گفته، اگرچه هرجا که خضر و آب حیوان در مقابل «دوست» قرار گرفته آن را کوچک شمرده است، همچون:

آب حیوان اگر آن است که دارد لب دوست　　　روشن است این‌که خضر بهره سرابی دارد

زرین‌کوب، پس از بحثی دربارهٔ اولیا و مراتب آنان: اعتماد صوفیه به سلسله‌مراتب اولیا، که در رأس آنها قطب قرار دارد، در فهم مقاصد آنها اهمیت دارد، اما اصل آن به احتمال قوی مأخوذ است از آنچه نزد گنوسیهای مسیحی سابقه داشته است. ذکر نام خضر به عنوان ولی نیز درخور توجه است. در واقع، نام خضر در اقوال صوفیه مکرر ذکر می‌شود. این رهنمای ناپیدای گمراهان و رهنورد بی‌ملال بیابانهای دراز، یادآور الیاس و جرجیس نصاریٰ است. در طی قصه‌ای که در قرآن (س ۱۸، آ ۶۴ ـ ۸۱) آمده، وی رهبر موسی شده است، و از اینجاست که مقام ولی را بعضی بالاتر از نبی دانسته‌اند. بعضی از صوفیه مثل بایزید و ابن‌العربی و دیگران از ملاقات با خضر سخن رانده‌اند و بعضی هم اِسناد خود را بدو رسانیده‌اند. وجود خضر، رنگ ظریف زیبایی به ادب صوفیه داده است [...] گویی در وجود او یک ربّ‌النوع قدیم ـ خدای سبزه و بهار ـ را تجسم داده‌اند. (ارزش میراث صوفیه ۱۱۳ ـ ۱۱۴)

خضر، به دلیل دلالت کردن پیروان به چشمهٔ آب زندگی، در اشعار و متون تصوفْ نماد پیر و شیخ اعظم است، پیری که در اشعار مغانه در جامهٔ پیر مغان نمود می‌یابد؛ خاقانی:

آن پیر ما، که صبح‌لقاییست خضرنام　　　هر صبح بوی چشمهٔ خضر آیدش ز کام

(دیوان ۳۰۰)

ظُلْمات، ظُلُمات: به اقتضای وزن گاه به سکون و گاه به ضم لام می‌آید. خواجه به هردو صورت دارد. به هر حال، از آنجا که مطابق روایات، چشمهٔ حیوانْ درون تیرگی قرار داشته، همین خود سرچشمهٔ مضامین فراوان شده است؛ نظامی:

سکندر چو آهنگ ظلْمات کرد　　　عنایت به ترک مهمات کرد

(شرفنامه ۵۰۸)

عطار، در حمد:

آب حیوان بود در تاریکی‌اش　　　تیز رو آورد در باریکی‌اش

(مصیبت‌نامه ۱۲۱)

سعدی:

ز کار بسته میندیش و دل شکسته مدار　　　که آب چشمهٔ حیوان درون تاریکیست

(گلستان ۷۱)

اللهُ‌اکبر: تنگی است میان دو کوه چهل‌مقام و باباکوهی (نام کنونی، چون نام

ابوعبدالله «باکویهٔ» عارف در زبان عامّه بدل به «باباکوهی» شده) در شمال شیراز، که منبع قناتی است که آب رکناباد از آن سرچشمه می‌گیرد. در رسالهٔ عبدالرزاق کرمانی در احوال شاه نعمت‌الله ولی آمده: نعمت‌الله «بر کوهی که بـه پـهلوان عـلی شـمس مشهور است نزول فرموده بودند، در قرب تنگ الله‌اکبر، که سرچشـمهٔ فـیضان آب رکناباد است.» (مجموعه در ترجمهٔ احوال شاه‌نعمت‌الله ولی کرمانی ۷۴) سـعدی (در شعری که فروغی جزو قصاید و یوسفی درشمار غزلیات آورده‌اند):

خوشا سپیده‌دمی باشد آنکه بینم باز　　　رسـیده بـر سر اللـه‌اکبر شیراز

(غزلهای سعدی، طبع یوسفی ۶)

۱۰. فقر و قناعت: واو مقارنه است، یعنی فقری که مقارن یا ملازم قناعت است، یا قناعتی که همراه با فقر است. بدین‌سان، این دو واژهٔ معطوف، اگرچه گمان نـمی‌کنم دقیقاً مشمول تعریف و مصداق ترکیبات موسوم به «دوارزشی» (نک. ح ۸/۳) باشد، لیکن به هر حال و در سطوح پایین‌تر به گونه‌ای کامل‌کننده یا لازم و ملزوم یکدیگر است، همچنان‌که در مواردی با هم می‌آید:

حافظ، غبار فقر و قناعت ز رخ مشوی　　　کاین خاک بهتر از عمل کیمیاگـری

که پیداست در این سطح، تصور هریک از این دو بدون دیگری ناقص به نظر می‌رسد. اما چرا گفتیم «در این سطح»؟ ببینید، اگر این‌دو را جدا جدا بنگریم، قناعت در همان ساحتهای فروتر فرومی‌ماند یا بهتر است بگوییم: نقش خود را انجام شده می‌یابد، در حالی که فقرْ مفهومی جامع و بس گسترده است که تا عالیترین ساحتها اوج می‌گیرد. توضیح این‌که: قناعت، خواه در امور مادی و دنیوی و خواه معنوی و روحـانی، بـه معنای بسنده کردن و خرسنده بودن به حـدّاقـل‌هاست، یـعنی هـمان چـیزی کـه در تعریف آن می‌شناسیم، و در هر حال امری مطلق نیست و حدّ و مرزی دارد. اما فقر، از فقر و تهیدستی ظاهری و دنیوی آغاز می‌شود و تا فراترین مفهوم آن، یعنی انکار کام و خواهش خویش بلکه ترک و طرد نفس یا خودی، وجود، حیثیت و حیّزیّت خود، و در یک سخن: فنا، بالا می‌رود. فقر و همانندهای آن چون افتقار، نیاز، احتیاج، گدایی، ناداشت، افلاس، بی‌چیزی، بی‌برگی، بی‌نوایی، نیستی و... نامهایی گوناگون است که از ملموسترین مدارج یعنی فقر مال دنیا آغـاز مـی‌شود و تـا سـلب تـمامی عـلاقات و تعلقات و حتی هیچ و لاشئ دانستن خویش می‌رسد. آری، فقر یا گدایی، نیاز وجود آدمی و کلّ آفرینش به موجودی ازلی ـ ابدی، مطلق و بی‌نیاز از علت است. فقر از آن روی بر سلطنت دو جهان رجحان دارد که شخص به واسطهٔ آن به درک ژرف وجود و

حدود خویش نایل می‌شود. فروتنی و خاکساری، نتیجهٔ مستقیم بینشی است که فقر راستین به آدمی می‌بخشد، چیزی که کل ادب عرفانی ما را در بر و فراگرفته است.

الف. فقر

این نگارنده نیز در این بحث به همان ترتیب از سطوح فروتر آغاز می‌کند تا به والاترین مفاهیم و تعاریف برسد. امّا عجالتاً به سخن سنایی بنگریم که، درست به دلیلی که گفتیم، در مورد افلاسْ نخست «دل» را در موضوع دخیل می‌کند و آنگاه آن را با «حقیقت» همبر می‌نهد:

قومی که به افلاس گراید دل ایشان　　　جز کوی حقیقت نبود منزل ایشان

(دیوان ۹۶۴)

یکی از برابرهای فقر «بی‌برگی» است و «برگ بی‌برگی» پارادوکسی بر همین مبنا؛ هم سنایی:

برگ بی‌برگی نداری، لاف درویشی مزن

رخ چو عیّاران نداری، جان چو نامردان مکن

(همان ۴۸۴)

عطار:

برگ بی‌برگی و بی‌خویشی نداشت　　　طاقت خواری و درویشی نداشت

(مصیبت‌نامه ۱۷۱)

قرآن کریم بارها آدمی را فقیر دانسته، در برابر وجود صمد مستغنی، همچون: یا ایهَا الناسُ انتُمُ الفقراءُ اِلَی اللهِ و اللهُ هوَ الغنیُّ الحمیدُ (فاطر ۱۵) وَ اللهُ الغنیُّ و انتم الفقراءُ (محمد ۳۸) صوفیه نیز مبنای این اصطلاح را از قرآن نهاده‌اند. آنچه از آیات و احادیث و مأثورات برمی‌آید این‌که: آن فقری پسندیده و ستوده است که صاحب آن از کُدیه و اظهار حاجت بپرهیزد، و چنین فقری همراه با صبر، رضا و حتی شکر است، و ستوده‌ترین ساحت آن نیز افتقار به حضرت حق، و این فقر مؤمنان و عارفان است. للفقراءِ الّذینَ اُحصِروا فی سَبیل‌اللهِ لایَستطیعونَ ضَرباً فی الارضِ... الآیة (بقرة ۲۷۳) ([این انفاقها] برای نیازمندانی است که به تنگنا فتاده‌اند و برای کسبْ سفر نمی‌توانند کرد؛ نادان، ایشان را از بس که خویشتندارند توانگر می‌پندارد...) در حدیث است: الفقراءُ الصُّبَّرُ جُلَساءُ اللهِ عَزَّ وَ جَلَّ یومَ القیامة. (نیازمندان بردبار، همنشینان خدای ـ عزّ و جلّ ـ در روز رستاخیزند.) اما هرچند فقر، به دلیل سبکباری دارنده‌اش ستوده و سفارش شده است، لیکن با هشدارهایی نیز همراه شده تا مبادا تهیدستی فزون از حد

به کفر انجامد؛ که حدیث مربوط چنان مشهور است که نیازی به نقل آن نیست، این‌که چیزی نمانده بود مایهٔ فخر به عامل کفر بدل گردد، یا حدیث قدسی: کَم مِن فقیرٍ اَفسَدَهُ الفقرُ. علی (ع) نیز فرمود: الفقرُ مَوتُ الاکبر. (فیض‌الاسلام، ترجمه و شرح نهج‌البلاغة ۶، ۱۱۶۶)

دولت فقر، خدایا، به من ارزانی‌دار... (۵۳/۵) چرا چنین می‌گوید؟ پاسخ را از ابوحامد محمد غزالی بشنویم: «موسی(ع) به خفته‌ای بگذشت بر خاک خفته و خشتی فرا زیر سر نهاده، و جز گلیمی هیچ چیز نداشت. گفت: بار خدایا، این بندهٔ تو ضایع است، هیچ چیز ندارد. وحی آمد: یا موسی، ندانی که هرکه من به همه روی بر وی اقبال کنم دنیا به همگی از وی بازدارم؟» (کیمیا ۲، ۴۲۲) مراتب فقر را عزیز نسفی چهار می‌داند: فقیر حریص، قانع، صابر، شاکر. مرتبهٔ اول: او از دنیاوی هیچ ندارد، اما طلب آن می‌کند و از مردم حاجت می‌خواهد (حریص). دوم: هیچ ندارد، طلب هم نمی‌کند، اما به وقت ضرورت سؤال می‌کند و به قدر ضرورت چیز می‌طلبد و بدان خرسنده می‌شود (قانع). سوم: ندارد، نمی‌طلبد و سؤال نمی‌کند؛ اگر نرسد صبر و توکل می‌کند (صابر). چهارم: ندارد، طلب نمی‌کند، به وقت ضرورت سؤال نمی‌کند؛ اگر چیزی نرسد نیز شکر می‌کند و به توکل می‌زید (شاکر). «کار، فقیر صابر و فقیر شاکر دارند، از جهت آن‌که در دنیا، دوستان خدایند و در آخرت، همنشینان خدای‌اند.» (الانسان‌الکامل ۳۲۹ ـ ۳۳۰) جایگاه آن: زیور اولیاست. «ربیع بن خُثَیْم را گفتند: نرخ گران شد، گفت: ما بر خدای ـ عز و جل ـ خوارتر از آنیم که ما را گرسنه دارد؛ گرسنه اولیا را دارد.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۴۵۵) شرط صحت آن: «صحت فقر آن بود که درویش به هیچیز مستغنی نگردد مگر به آنک فقرش بازْ او بوَد.» (همان ۴۵۷؛ بازْ = به، من به سکون بیشتر معتقدم. «بازْ او» = نسبت به او) قناعت نه سستی عزم است و نه پستی همت. خواجه عبدالله: «دون‌همتی را قناعت می‌شمری.» (مجموعهٔ رسائل ۲۰۴) فقر نقطهٔ آغاز تصوف است. «ابوالعباس راوندی (رح) گفته است: نهایةُ الفقر بدایةُ التصوف. و بعضی از مشایخ گفته‌اند: فقیر صادق آن بود که از غنا چنان محترز باشد که غَنی از فقر.» (مصباح‌الهدایة ۱۱۸) در فضل فقر یا غنا بر دیگری هم سخنها گفته‌اند، اگرچه اغلب جانب فقر را گرفته‌اند. یحیی باخرزی: «اجماع مشایخ است بر آنک فقر از غنا افضل است، لکن وقتی که رضا قرین فقر باشد.» (فصوص‌الآداب ۱۱) شمس تبریزی در تمییز فقر راستین: «فقری است که به حق برد و از غیر حق گریزان کند، و فقری است که از حق گریزان کند، به درِ خلق برد.» (مقالات ۲۶۰؛ دربارهٔ

اختلاف مشایخ در فضل فقر یا غنا، نک. کشف‌المحجوب ۲۴ ـ ۲۹.) غزالی غَنی را جز حق نمی‌داند و همهٔ موجودات را، که هیچ به دستشان نیست، فقیر می‌نامد. (کیمیا ۲، ۴۱۹)

گفتیم که فقر از مرز فقر ظاهر به ساحتهای معنویِ بسیار والا فرامی‌رود. به برخی گفته‌ها در این حدود و ساحات بنگریم؛ هجویری: «فقیر آن بود که هیچ چیزش نباشد و اندر هیچ چیز خلل نه، به هستی اسباب غنی نگردد و به نیستی آن محتاج سبب نه؛ وجود و عدم اسباب به نزدیک فقرش یکسان بود، و اگر اندر نیستی خرّمتر بود نیز روا بود.» (همان ۲۳) احمد غزالی فقر را گوهر مشاهده می‌داند. «امّا تا حقْ مکاشفهٔ خود بر بنده کشف نگرداند، بنده سرّ بی‌نیازی حق را و نیازمندی خود را نبیند.» (مجموعهٔ آثار فارسی احمد غزالی ۶۴) عطار در غزلی به بیان فقیر حقیقی می‌پردازد و آنگاه علی (ع) را مظهر فقر می‌داند:

شادی به روزگار شناسندگان مست — جانها فدای مرتبهٔ نیستانِ هست
از ناز برکشیده کُله گوشهٔ بلیٰ — در گوش کرده حلقهٔ معشوقهٔ الست
گاهی ز فخر، تاج سر عالَمی بلند — گاهی ز فقر، فخر ره این جهان پست...
زنجیر در میان و نمد در برند ازو — مردی که راه فقر به سر برد حیدر است
(دیوان ۱۱۰ غ ۲۵)

مولانا فقر را منبع جمال می‌داند. از آنجا که در قدیم خوارزم را مرکز زیبارخان و معدن جمال می‌نامیدند، او چیزی چون «خوارزم فقر» را می‌ستاید: «آخر بر خوارزم عاشق باید شدن که درو شاهدان بیحدند، و آن خوارزم فقر است، که درو خوبان معنوی و صورتهای روحانی بیحدند، که به هرک فرود آیی و قرار گیری، دیگری رو نماید.» (فیه ما فیه ۱۵۹) عزالدین محمود: «فقر را اسمی است و رسمی و حقیقتی. اسمش عدم تملک با وجود رغبت، و رسمش عدم تملک با وجود زهد، و حقیقتش عدم امکان تملک.» (مصباح‌الهدایة ۳۷۵) خواجهٔ پارسا: «افتقار عالَم به حق از جهت وجود است، و ارتباط حق به عالم از جهت ظهور.» (شرح فصوص‌الحکم ۵۵) فقر، سَوادُ الوجهِ فی الدّارَین. (روسیاهی در دو جهان) و عبارت است از فنا در حق به کلیت وجود، از این حیث که صاحب آن را وجودی نیست، چه در ظاهر و چه در باطن، چه در دنیا و چه در آخرت. و این فقر حقیقی است که به عدم اصلی بازمی‌گردد، و از همین‌رو گفته‌اند: آنجا که فقر کامل می‌شود، خداست. (عبدالرزاق کاشانی، اصطلاحات‌الصوفیه ۸۴) و امّا اگرچه فقر را به نیاز مطلق بشر به حق تعریف کرده‌اند،

لیکن در شطّاحیهای صوفیانه آن را تا مرز عدم احتیاج حتی به خدا فرابرده‌اند. مظفر کرمانشاهی را پرسیدند: «فقیر کیست؟ گفت: آن‌که به خداش حاجت نباشد، یعنی احتیاج از آثار بشریت و دوگانگی است.» (حسنات‌العارفین ۲۸)

ب. قَناعت

«عبارت است از وقوف نفْس بر حدّ قلّت و کفایت و قطع طمع از طلب کثرت و زیادت. و هر نفسی که بدین صفت متّصف شد [...] راحت ابدی و عزّ سرمدی نصیبهٔ او گردانیدند.» (مصباح‌الهدایة ۳۵۰) حمدالله مستوفی، در سدهٔ هشتم، شیرازیان را قناعت‌پیشه توصیف می‌کند: «اهل آنجا درویش‌نهاد و پاک‌اعتقاد باشند و به کمتر کسبی قانع، و درو بی‌نوا بسیار است اما از گدیه [کذا؛ کُدیه؟ ـ م] محترز باشند و البته به کسبی مشغول، و متموّلان آنجا اکثر غریبند و شیرازی متمول به نادر افتد.» (نزهة‌القلوب، المقالة‌الثالثة ۱۱۵) نمی‌دانم حکم کلی مستوفی تا چه حد درست است، و اگر درست باشد، آیا می‌توان گفت حافظ از این خصیصهٔ قومی یا محیطی و اجتماعی شیرازْ میراثی و نصیبی برده است یا نه. به دیگر سخن، نمی‌دانم آیا او اساساً در زندگی واقعی‌اش هم در آن حدود که اشعارش نشان می‌دهد با قناعت الفت و میانه‌ای داشته است یا خیر. تنها چیزی که می‌دانم و مطمئنم این‌که هیچ‌یک از شاعران، دست‌کم غزلسرایان، حتی دنیادوست‌ترین آنان، نه حرص و آز را نیکو داشته و نه خود را غیرقانع خوانده است. انوری و همانندانش قطعاً معروف حضور خوانندگان هستند، که چه اشعار نغز و غرّایی در قناعت سروده‌اند. عبید هم مثل دیگران:

ما را که ملک فقر و قناعت مسلم است　　　حاجت به جود خسرو مالک‌رقاب نیست

(کلیات ۶۸)

به راستی نمی‌دانم آیا این تنها یک دعوی است یا عملی هم بدان لاحق بوده است. باز نمی‌دانم، و حکم کردن درباره‌اش آسان نیست، که آیا آن همه مدح ابواسحق، عمیدالملک و غیره مغایرتی با قناعت داشته است یا نه. در خصوص فقر یا غنای حافظ هم دانستنیها، یا بهتر: دانسته‌های خودم را در جای خود بازگفته‌ام و نیز پاره‌ای برداشتهای افراطی و تفریطی را در این قبال. (از جمله در ج ۱، ۵۳ـ۵۴). نتیجهٔ چندان روشنی هم از این همه بحث پژوهندگان به دست نیامده جز این‌که او گاهی کارش بیش و کم به کام بوده و گاه آشکارا در تنگنا. شواهد هم بر هردو متعدد است. اما آیا او تنها در هنگام ناداشتْ شعر در ستایش قناعت می‌سروده است؟ نمی‌دانم. در این مورد مَثَلی عامیانه اما گویا داریم که: مستوری بی‌بی از بی‌چادری است. ادیبانه‌اش هم سخن

نغز عنصری است:

ز ناداشت هرکو نرانـد مـراد | فرومانده باشد، نه پرهیزگار

(دیوان ۸۷)

لیکن این هم مسلّم است که این‌گونه امثال و ابیات در حق هر کسی هم که صدق کند در شأن فرهنگمندان و معرفتمدارانی چون حافظ صادق نیست. در هنگامی هم که «گل در بر و می در کف و معشوقه به کام است» اساساً چه جایِ، یا کدام نیاز به قناعت؟ امّا از همه‌چیز گذشته، در باب خواجه دو چیز می‌توانم گفت، و به اطمینان: یکی این‌که خواجه نیز همچون هر اهل معرفتی در عالم نظر به قناعت در حدود معانی عارفانه و اخلاقی آن باورمند بوده، و دیگر این‌که از نظرگاه هنری و در عالم شکل و بیان در این مورد نیز چون عرفان، رندی، خراباتیگری، مغانه‌پردازی و... والاترین و به‌یادماندنی‌ترین مضامین را سروده است. به راستی، در کل شعر پارسی، تا چه حد تالی برای این‌گونه ابیات سراغ داریم؟:

گرچه دردآلود فقرم، شرم باد از همتم | گر به آب چشمهٔ خورشید دامن ترکنم

گدای میکده‌ام، لیک وقت مستی بین | که ناز بر فلک و حکم بر ستاره کنم

دولت عشق بین که چون از سر فخر و افتخار

گوشهٔ تاج سلطنت می‌شکند گدای تو

(قزوینی: فقر و افتخار)

بر در میکده رندان قلندر باشند | که ستانند و دهند افسر شاهنشاهی

خشت زیر سر و بر تارک هفت اختر پای | دست قدرت نگر و منصب صاحبجاهی

و شایان توجه این‌که: این دو بیت گویا و تصویری، درست در میان غزلی مدح‌آمیز سروده شده است. اینجا می‌خواهم با تصرفی در جملهٔ بیهقی بگویم: شکل جای دیگر نشیند. (به جای «فضل»؛ بیهقی ۲۲۳)

و اما در باب معنای بیت، عزیز نسفی بحثی دارد که می‌تواند در این باره مددکار شود، و آن در خصوص رزق (و اجل) است، که به مطلق و مقیّد تقسیم می‌شود؛ رزق و اجل مطلقْ مقدّر است، و مقیّدْ غیرمقدّر: «معنی این حدیث که: فَرَغَ الرَّبُّ من الخلقِ و الرّزقِ و الاجلِ، راست است، و رزق مقدّر است و اجل مقدّر است، امّا رزق مطلق و اجل مطلق، نه رزق مقید و اجل مقید. اگر رزق و اجل مقید نبودندی و تقدیر رزق و اجل نکرده بودندی، رزق و اجل در عالم موجود نبودندی.» (الانسان‌الکامل ۲۱۳) به گمان این نگارنده، خواجه به مقدّر بودن رزقِ مطلق نظر داشته و آن را فوق خواست و

ارادهٔ «پادشه» در دادن یا ندادن آن دانسته است. همچنین در قرآن می‌خوانیم: و ما مِن دابّةٍ فی الارض اِلّا عَلَی اللهِ رزقُها و یَعلَمُ مستقرَّها و مُستَودعَها کلٌّ فی کتابٍ مبینٍ (هود ۶) (و هیچ جنبنده‌ای در زمین نیست مگر که روزی‌اش بر خداوند است، و آرامشگاه و ودیعه‌گاه او را می‌داند (این) همه در کتابی روشن (آمده) است. ترجمهٔ موسوی گرمارودی) زرین‌کوب احتمال می‌دهد خواجه پس از محرومیت از شغل دیوانی (بی‌عملی) در دوران دوم پادشاهی شاه شجاع (دورهٔ رواج مجدد تظاهر و زهدفروشی) با جسارت و رندی چنین پیامی به شاه داده است. (از کوچهٔ رندان ۱۱۸) اما این بنده، در عین این‌که این احتمال را نفی نمی‌کند، معتقد است این احتمال نیز هست که بیت از شمار مضامین معمول و متداول بوده و قصد و پیامی خاص به کسی منظور نبوده باشد، به‌ویژه که ساختار و قراین شعر از آن‌گونه نیست که ذهن را به سمت رشته رویدادهای منظور نظر استاد فقید سوق دهد.

۱۱. شاخ نبات: به نظر من همان است که امروز هم شاخ نبات یا نبات شاخه‌ای می‌گوییم، اگرچه ایهامی هم به شاخه و نبات (=گیاه) دارد، به اعتبار «میوه»؛ ایهامی که در این بیت او نیز هست:

کلک حافظ شکرین‌میوه نباتیست، بچین ‌‌ ‌ که درین باغ نبینی ثمری بهتر ازین

(نیز نک. ح ۱۷۸/۶ دربارهٔ بیت الحاقی.)

* * *

این غزل از حیث ساختاری یکی از چند شعری است که بیشترین تنوع موضوعی یا مضمونی را در میان غزلیات او دارند، و دارای ابیاتی است که به آسانی می‌توان هرکدام را در طبقه‌بندی خاص خود جای داد، مرور کنیم: ذکر همسر، آنگاه صنم جفاکار (اگرچه چنان‌که گفتم می‌توان دومی را هم در سلک اولی قرار داد، وگرنه تنوع بیشتر می‌شود)، توصیه به شراب، پیر مغان، وعدهٔ یار باده‌خوار، شکسته‌دلیِ عارفانه، جاودانگی حدیث غم عشق، یکباره روی آوردن به وصف شیراز و منبع آب رکنی، فقر و قناعت، و سرانجام خودستایی شاعرانه. برای تعیین دایرهٔ موضوعی شعر و نیز یافتن محوری مشترک برای نحوهٔ تشکل این ساختار بس متنوع، شاید بتوان حدس زد که شاعر، به عمد و آگاهی، قصد داشته نوعی مرور کلی بر امور برونی و درونی خود و مجموعه‌ای از جلوه‌های زندگی خویش داشته باشد، زیرا در این نوع نظر کلّی یا اجمالیِ شاعر به مایملک خویش جای کمتر چیزی را خالی می‌بینیم: همسر یا عشق

معمولی، معشوق درونی و قلبی یا مثالی، محیط محسوس زندگی او با برخی جزئیات آن، شعر و قلم شاعر و حاصل آن، شراب یا چاشنی همیشگی شوق و شعر، عرفان و به‌ویژه آنچه چکیدهٔ نگرش و برزش آن است یعنی شکسته‌دلی (که خود عصارهٔ عرفان و جوهرهٔ اخلاق خاص عارفانه است، در برابر عُجب و تظاهر زاهدانه، اخلاقی که در کانون شعر او جای دارد)، نیز پیر مغان او، که قضارا جان کلام را هم دربارهٔ او گفته است، یعنی دولت و گشایش. حتی از اشاره‌ای به پادشاه عصر (همان که بر کلّ آن محیط و ولایت حاکم است) و تعیین موضع و مرزبندی خود با او نیز غافل نمانده است. می‌خواهم بگویم حتی نمایی یا شِمایی از کل جهان شناختهٔ آن روزگار، یعنی «هفت کشور» یا هفت اقلیم نیز، که شیراز او به منزلهٔ ناف یا خال رخ آن است، در شعر حضور دارد. شاید اگر جا داشت و یادی هم از فرزند ناکامش می‌کرد دیگر هیچ چیز از مهمات حیات او ناگفته نمی‌ماند. به هر حال، آیا به راستی نمی‌توان نامی چون زندگینامهٔ اجمالی شاعر بر این غزل نهاد؟ اگر استاد مرتضوی غزل «منم که شهرهٔ شهرم به عشق ورزیدن» را مرامنامهٔ خواجه دانسته‌اند، بنده هم پیشنهاد می‌کند غزل حاضر را زندگینامهٔ اجمالی او بینگاریم، تا چه قبول افتد... و اما این طیف موضوعی، گویای ویژگی مهمی در شعر حافظ و همگنان اوست که من بارها بر آن پای فشرده‌ام، و آن الفت تام این‌گونه شعر با تمامت آفاق و عوالم شناخته و دانستهٔ روزگار است، درست مثل مجموعهٔ آثار سعدی، و این مزیت که گفته‌ام از آنِ شاعران «عرفانگرا» در برابر شاعران «عارف» یا عارفان شاعر است، که یکسره در خدمت غایات تصوف و عرفان‌اند و ما غالباً بخشی مهم از حیات انسانی، یعنی همین زندگی معمول و متعارف و محسوس و ملموس، را در شعرشان غایب می‌یابیم یا نگاهمان به آن چون نگریستنی است بر نیمهٔ همیشه تاریک کرهٔ ماه. ناگفته هم پیداست که چرا کلیتی از جامعهٔ ما از عارف و عامی با آثار شیخ و خواجه می‌جوشند و می‌زیند. آری، کمتر چیزی از حیات انسانی، گاه حتی خردترین و عادی‌ترین چیزها، در آثار این دو خوار و خفیف و خط خوردنی انگاشته شده است.

۱ الْمِنَّةُ لِلّه، که درِ میکده باز است
زان رو که مرا بر درِ او رویِ نیاز است
۲ خُمها همه در جوش و خروش‌اند ز مستی
وان می که در آنجاست حقیقت، نه مجاز است
۳ از وی همه مستیّ و غرور است و تکبّر
وز ما همه بیچارگی و عجز و نیاز است
۴ رازی که برِ غیر نگفتیم و نگوییم
با دوست بگوییم، که او محرم راز است
۵ شرح شکن زلف خم اندر خم جانان
کوته نتوان کرد، که این قصّه دراز است
۶ بار دل مجنون و خم طرّهٔ لیلی
رخسارهٔ محمود و کف پای اَیاز است
۷ بردوخته‌ام دیده چو باز از همه عالَم
تا دیدهٔ من بر رخ زیبای تو باز است
۸ در کعبهٔ کوی تو، هرآن کس که درآید
از قبلهٔ ابروی تو در عین نماز است
۹ ای مجلسیان، سوز دل حافظ مسکین
از شمع بپرسید، که در سوز و گداز است

۱. قدری تأثّر از دو غزل همروال عراقی پذیرفته، ولی تأثری بیش از آن از این غزل خواجو نشان می‌دهد:

زاتشکده و کعبه، غرض سوز و نیاز است — وانجاکه نیاز است، چه حاجت به نماز است؟
(دیوان ۶۴۹)

و از جمله بیت ۵ شباهت دارد به:

حال شب هجر از من مهجور چه پرسی؟ — کوتاه کن، ای خواجه، که آن قصه دراز است
محمدامین ریاحی غزل را از حافظ نمی‌داند. (نک. گلگشت ۴۳۴.)

نیاز: از مفاهیم کلیدی در شعر عارفانه است، زیرا هم جوهر فروتنی و خاکساری در آن هست، و هم سرشت فقر عارفانه، یعنی اقرار از ژرفنای دل به هیچ بودن و هیچ نداشتن در برابر ملیک و مالک مطلق. (نک. ح ۴۰/۱۰.) نیاز، ملاک و مبنای عشق و خلوص در طریقت و نشانی است بر ناصیهٔ سرگشتگان دوست، آنچه زاهد مغرور از آن بی‌بهره است، امّا رند خاکسار را به دارالسلام رهنمون می‌شود. عراقی در اهمیت آن می‌گوید:

در کوی خرابات، کسی را که نیاز است　　　هشیاری و مستیْش همه عین نماز است

(کلیات ۱۵۴)

بنا بر این، نیاز مفهومی است در برابر دعوی، رعونت و خویشتن‌خواهی و نیز به معنای نفی مالکیت هر چیزی اعم از مادی و معنوی از خود، که از این بُعد تا مرز فنا فرامی‌رود، و ادراک احتیاج با تمامت وجود به ذات غنی مستغنی. گفتنی است که تأثیر فراوان ملامتیه را در اشاعهٔ این معنی نمی‌توان انکار کرد، چنان‌که در مأثورات لطیف آنان تأکید بسیار بر آن شده است. در نورالعلوم، منسوب به ابوالحسن خرقانی، آمده: «شیخ گفت: مولیٰ [= حق ـ م] ندا کرد و گفت: «هرکجا نیاز است مراد منم، و هرکجا دعوی است مراد خلقان‌اند.» (نقل از برتلس، تصوف و ادبیات تصوف ۳۴۲؛ مؤلف در حاشیه می‌نویسد: در اینجا روش ملامتیه به خوبی ابراز گردیده. مفهوم این سخنان آن است که شیخ نمی‌تواند هیچ موفقیتی برای خود بپذیرد و نمی‌تواند مدّعی هیچ خدمتی باشد. این سخنان، علیه تلاش برای تبدیل درویشی به حرفه و پیشهٔ اعجازکاری [کرامت‌فروشی؟ ـ م] و فریبگری است.) عطار از بایزید نقل می‌کند: «گفت: به همه دستها درِ حق بکوفتم؛ آخر تا به دست نیاز نکوفتم نگشادند.» (تذکرةالاولیاء ۱، ۱۵۹) این سخن نیز بازگفتی از شأن نیاز است: «نیاز مقناطیسی است که اسرار حقیقت را به خود کشد.» (اسرارالتوحید ۱، ۳۰۳)

خواجه ابیات بسیار با واژهٔ «نیاز» دارد، اما من ترجیح می‌دهم نمونه را از ابیات حاوی مفهوم و جوهرهٔ نیاز، بدون ذکر واژه، بدهم:

شکسته‌وار به درگاهت آمدم، که طبیب　　　به مومیایی لطف توام نشانی داد

خاک کوی تو به صحرای قیامت فردا　　　همه بر فرق سر از بهر مباهات بریم

آری، این احساس نیاز و انکسار، در برابر هرچه غرور و بزرگ‌خویشتنی قرار دارد، خواه از سوی اهل زهد و خواه برخی شیوخ متفرعن تصوف.

۲. حسینعلی هروی مقصود از لخت دوم را می انگوری یا حقیقی دانسته، با این

استدلال که: حقیقت یعنی استعمال لفظ بر طبق وضع لغوی. (شرح غزلهای حافظ ۱، ۱۳۴ ـ ۱۳۵) سید محمد راستگو در نقد آن می‌گوید: اگر مراد معنای حقیقی می (و نه عرفانی یا مجازی) بود مصراع دوم ضرورتی نداشت، چه وقتی سخن از میخانه و خُم می است معلوم است که مراد نوع انگوری آن است و نیاز به توضیح واضح نیست. («حاشیه بر شرح حافظ هروی»، نشر دانش، س نهم، ش اول، آذر و دی ۱۳۶۷، ص ۴۲.) مشکل ناشی از تفاوت دو تن در برداشت از حقیقت و مجاز است. هروی «حقیقت» را به معنای حقیقی می‌گیرد و ناقد به معنای عرفانی زیرا «حقیقت» یا «حقیقی» به معنای عرفانی هم به کار می‌رود. سخن در این است که هریک از این‌دو را به اعتباری می‌توان حقیقی خواند و به اعتباری مجازی. شاعر درست از همین تفاوت مدلول بهره گرفته و به گمان من بیتی ساخته است از همان دست که ایهام در کلّ بیت وجود دارد، یعنی بیت قابل تعبیر به دو معنای عکس یکدیگر است، همچنان‌که در این باره سخن گفته‌ام. (نک. ج ۱، ۶۷۰ ـ ۶۷۴.) توضیح این‌که در بیت دو گونه ایهام وجود دارد: یکی لفظی یا واژگانی، یعنی همان ایهام یاد شده در واژهٔ «حقیقت»، و دیگر ایهام ساختاری یا همان که اختلاف در قرائت می‌گوییم، یعنی «حقیقت، نه مَجاز است» یا «حقیقت نه، مجاز است»، هرچند خوانش اول به هر حال درست‌تر و با معنای مراد متناسب‌تر است، همچنان‌که در ایهام ساختاری هم بالاخره یکی از دو وجه اصح یا انسب است. خلاصهٔ کلام این‌که شاعر به عمد و با آگاهی از تفاوت تلقیها از «حقیقت» و «مجاز» ایهام ساخته و بدان نیز بسنده نکرده و با ایجاد ایهام ساختاری، آن را مضاعف کرده است. هردو قرائت هم سرانجام به یک‌جا می‌رسد، بدین معنی که اگر به صورت اول بخوانیم میِ خمها را حقیقی (عرفانی) خواهیم یافت، و اگر به شکل دوم بخوانیم می را مجاز (باز به معنای عرفانی) خواهیم دید. در هر حال نباید یکی از این‌دو را به صورت مطلق اختیار و دیگری را مطلقاً نفی کرد، چه در این صورت ممکن است به رغم ارادهٔ شاعر و ایهام مورد نظر او عمل کرده باشیم. و اما گذشته از این مطلب، چنانچه باز هم بخواهیم تلقی شاعر را از «حقیقت» دریابیم، یا به دیگر سخن ببینیم او، قطع نظر از ایهام و صنعت‌سازی، چه برداشتی از نفس حقیقت دارد می‌توانیم به ابیاتی از خود او رجوع کنیم، چون:

فردا که پیشگاه حقیقت شود پدید　　　شرمنده رهروی که عمل بر مجاز کرد

و یا:

نقشی بر آب می‌زنم از گریه حالیا　　　تا کی شود قرین حقیقت، مجاز من

در این صورت است که می توان با استناد به این ابیات، در مورد بیت متنْ متمایل به این شد که «حقیقت» در مورد «می»، به رغم معنای ایهامی آن، به معنای بادهٔ حقیقت یا معرفت و عرفان است، و نه آنچنان که هروی گفته است بادهٔ انگوری. اگر به سنت شعری نیز رجوع کنیم معنایی جز این نخواهیم یافت؛ سنایی در منظومهٔ «طریق‌التحقیق»:

لقمه از سفرهٔ طریقت خور　　　می ز خمخانهٔ حقیقت خور

(مثنویها ۹۹)

همچنان‌که عراقی هم دربارهٔ مستی حقیقی می‌گوید:

تا مستی رندان خرابات بدیدم　　　دیدم به حقیقت که جز این کار، مَجاز است

(کلیات ۱۵۴)

البته این نیز موضوعی جدا و در جای خویش است که حافظ، به پیروی از هنجارهای درست سمبولیسم، کمتر اتفاق می‌افتد که به نوع عرفانی یا الهی باده تصریح کند، همچنان‌که در همین بیت (که می توان آن را از موارد ایضاح نماد در شعر او و خلاف شیوهٔ کلّی او دانست) اگرچه مرادش همان می عرفان یا حقیقت است، لیکن دست‌کم صنعت همیشه محبوب خویش، ایهام، را در خصوص آن اعمال کرده تا شاید اندکی از جنبهٔ نابهنجار ایضاح در نمادگرایی بکاهد. (در این باره، نک. ج ۱، ۵۶۱ـ ۵۷۴.)

۳. مستی: به نظر می‌رسد کمال استغنا مراد باشد، همچنان‌که «تکبر» هم معادل کبریاست. احتمال می‌رود بیت تحت‌تأثیر احمد غزالی بوده باشد، و به هر حال با آن از یک مقوله است: «عشق عاشقْ ناگزرانی اقتضا کند و ذلّت و احتمال [= تحمل ـ م] و خواری و تسلیم در همه کارها، و عشق معشوق جبّاری و کبریا و تعزّز.» (سوانح 40)

نکتهٔ گفتنی در باب بیت این‌که: خواجه اگرچه ابیات متعدد با محتوای وحدت یا وصل و وصول دارد (نک. ح ۱۰۷/۳) لیکن در برابر آنها ابیاتی هم گفته که مشعر بر جدا بودن بنده و آفریننده است، با توصیه به این‌که حدّ خود و جایگاه حق را از یاد نبریم، چه جسم مادی و ناقص، امکان پیوند کامل با روح و حقیقت مطلق ندارد، و این جدایی غم‌انگیز همواره میان این‌دو هست. بیت حاضر از همان شمار است؛ نیز:

میان عاشق و معشوق فرق بسیار است　　　چو یار ناز نماید، شما نیاز کنید

سخن در احتیاج ما و استغنای معشوق است

چه سود افسونگری، ای دل، چو در دلبر نمی‌گیرد؟

در هر حال، اتحاد عارف و معروف فقط از مقولهٔ نوعی وجدان و در حقیقت عبارت از نوعی استهلاک حقیقت عاشق در معشوق است، و نه اتحاد وجودی، که به همه‌خدایی راه می‌برد، که روح دین حافظ با آن سازگار نیست.

۵. سلمان:

نیست سودای سر زلف تو کار همه کس　　　کان طریقیست خم اندر خم و دلگیر و دراز

(دیوان ۵۳۶)

۶. مجنون ـ لیلی: پیشتر بحثی دربارهٔ قصهٔ این‌دو و عشق و محبتی به نام «حُبّ عُذری» و تأثیر آن بر شعر پارسی، از جمله غزل سعدی، داشتم. (نک. ج ۱، ۱۶۲ ـ ۱۷۱.) توضیحات حاضر نیز عطف به همان است.

عدنان زکی درویش می‌نویسد: گروهی از نقادان در نسبت اشعاری به نام قیس بن ملوّح تردید کرده و برخی نیز پای از این فراتر نهاده اساساً وجود شاعری بدین نام را منکر شده‌اند، حال آن‌که گروهی دیگر وجود او و شعر و دیوانی را از وی اثبات کرده‌اند. اینان در پژوهشهاشان بر آنچه در کتاب الاغانی از ابوالفرج اصبهانی، طبقات‌الشعراء ابن‌معتز، یا مسالک‌الابصار یا تزیین‌الاسواق فی اخبارالعشاق تألیف داود انطاکی آمده اعتماد کرده‌اند. (دیوانُ مجنون لیلی، مقدّمه ۱۱) اما مجانین از عشق لیلی بسیار بوده‌اند، همچون مزاحم بن الحارث المجنون، مُعاذ بن کلیب المجنون، مهدی بن ملوّح و...، که اشعاری هم از هرکدام نقل شده است. (همان 248-249؛ همچنین کلّ مؤخرهٔ کتاب از ص 245 تا 311 به بحث دربارهٔ مجنون، لیلی، داستان این‌دو و اقوال و اخبار دربارهٔ آن اختصاص دارد.) یکی از راویان اخبار مجنون می‌گوید: به مردی از بنی‌عامر گفتم: آیا مجنون را می‌شناسی و چیزی از اشعارش خوانده‌ای؟ گفت: آیا ما از شعر عقلا فارغ شده‌ایم تا اشعار مجانین را روایت کنیم؟ از این مجانین بسیارند. گفتم: مراد من نه آنها بلکه مجنون بنی‌عامر است، شاعری که عشق او را به کشتن داد. گفت: هیهات، بنی‌عامر خشن‌تر و سنگدل‌تر از آن‌اند! (همان 245-246)

حب عذری، به‌طور خلاصه، عشقی است در غایت پاکی و عفاف، ازخودگذشتگی، کتمان و ناکامی یا مرگ؛ مرگی که شهادت هم خوانده‌اند. مصحح و محشّی پیشگفته این ویژگیها را برای چنین عشقی برمی‌شمارد: الف. وفاداری به تنها یک زن تا نفَس بازپسین؛ ب. اختصاص دادن شعر خود تنها به آن زن، بدون ذکر هیچ کس دیگر؛ ج. پاکدامنی در عشق و سخن گفتن، یا عفت در عشق و کلام؛ د. بسنده کردن و خرسندگی به نظری کوتاه و توجهی گذرا از سوی طرف دیگر؛ ه. فدا کردن

هر چیز گرانبها و نفیس در راه عشق، با وجود هجر و حرمان؛ و. آشکار کردن خلجانات نفس و اکتفا به آن، و قرار دادن آلام شاعر در محور شعر او؛ ز. یافتن لذت خود در حرمان و ملهم شدن از درد خود در سرودن شعر. (مقدّمه ۱۰)

حب عذری، بی‌گمان عشقی جنسی ولی ناکام است. مثلاً در اشعار منسوب به مجنون می‌آید:

اَرَی الاِزارَ علیٰ لیلیٰ فَاَحْسَدُهُ   اِنَّ الازارَ علیٰ ما ضَمَّ محسودُ

(همان 71)

(اِزار را بر تن لیلی می‌بینم و بر آن رشک می‌برم / رشک بر ازار از بابت آن چیزی است که بدان چسبیده است.) به رغم این جنسیت، مجنون در یکی از اشعار، ضمن بیان این‌که شبی را تا صبح با لیلی گذرانده، سوگند یاد می‌کند که امر حرامی مرتکب نشده است:

فَبِتُّ و باتَتْ لَمْ نَهُمَّ بِريبةٍ   و لَمْ‌نَجْتَرِحْ یا صاحِ واللهِ مَحْرَما

(200)

(شب به صبح آوردم و آورد، بی‌آن‌که به چیزی شک‌برانگیز دست‌یازیم / به خدا سوگند، ای هشیار، که فعل حرامی مرتکب نشدیم.) حال، صوفیه همین عشق را باز هم پیراسته‌تر و از هرگونه شائبهٔ جنسیت منتزع کردند و این داستان را منبعی برای بیان عشقی آسمانی قرار دادند و به مرور تلمیحات و استعارات بی‌شمار و نمادهای فراوان را از جهات و جوانب گوناگون آن برگرفتند، تا آنجا که جلوه‌ها و رد پای آن را قدم به قدم در شعر عارفانه شاهد هستیم، چنان‌که گمان نمی‌رود هیچ قصه و داستانی از نظر محتوی و عناصر شکلی تا بدین اندازه به بیان عارفانه یاری رسانده باشد. (در همان بحث این نگارنده، نمونه‌های این تأثیرات را می‌توانید مشاهده کنید.)

باری، نظامی، جاودان سازندهٔ این قصه در جهان یا دست‌کم روایی بخشندهٔ آن در قلمرو ادب پارسی و وارد کنندهٔ آن در ساحت شعر معرفتگرا و عارفانه، تصرفاتی تا حدود بسیار در طبیعت محیط و رسوم قبیله‌ای و بدوی کرده است، تا آنجا که اصل قصه را «گر تو ببینی، نشناسیْش باز»، از دگرگون کردن برخی خصوصیات منطقهٔ جزیره تا پاره‌ای خویهای اشخاص و غیره. به یک نمونه بسنده می‌شود.

لیلی، دخت مهدی بن سعد بن ربیعة بن بنی‌عامر، چرانندهٔ مواشی خانوادهٔ خود در کوهی به نام توباد بوده و قیس در همان‌جا به او بازخورده و این‌دو در همان کودکسالی به همدیگر علاقه‌مند شده‌اند. (همان مقدّمه ۱۲) این در حالی است که در روایت لیلی

و مجنون آمده که این‌دو در مکتبخانه و در ضمن آموختن سواد و فرهنگ بر یکدیگر شیفته شده‌اند. اَحیای عرب و مکتبخانه؟ آن هم از نوع مختلط دختر و پسر؟ نظامی می‌گوید: پدر قیس وی را آنگاه که دهساله می‌شود به مکتب می‌سپارد:

دادش بـه دبیر دانش‌آموز / تا رنج برو برد شب و روز...
قیس هنری به علم خواندن / یاقوت لبش بـه دُر فشاندن
بـود از صـدف دگر قبیله / نـاسفته دُریش هـم‌طویله
آفت‌نرسیده دختری خوب / چون عقل به نام نیک منسوب
(۶۰_۶۱)

و کمترین ذکری از چراگاه و گله‌چرانی در میان نیست. وانگهی، این نه بس که در اصل تازی در حالت عطف معمولاً «مجنون و لیلی» مـی‌گویند، و در حالت اضافه نیز معمولاً طرف مذکّر مقدّم می‌آید: مجنونُ لیلی، جمیلُ بُثَینه، عروةُ عفراء و...، در حالی که نظامی نام دختر را مقدّم داشته؟ آیا آن همه سخن نظامی از لیلی و سخنان و فکر و رفتار و حرکات و سکنات او در اصل قصه هم به همین دقت وجود داشته است؟ از یاد نبریم که نظامی در خسرو و شیرین ابعادی شگفت‌انگیز را از شخصیت شیرین و تأثیرات زیرورو‌کنندهٔ او بر شخص و روحیات خسرو ترسیم کرده، و بی‌تردید همین خوی و فرهنگ وی خود را در قصهٔ لیلی نیز، ولو تا حدودی، نشان داده است.

محمود ـ ایاز: ایاز (= آیاز): ابوالنجم ایاز اویماق (ف ۴۴۹) غلام ترک و آنگاه از امرای محبوب محمود غزنه؛ وی در زمان مسعود، امارت قصدار و مکران را داشت. ایاز در فراست و هوش و جنگجویی و جمال نیکو مَثَل است. (معین) محمود و ایاز را، با آنکه هردو مذکّرند، در سنت ادب پارسی در حکم عرایس و معاشیق قرار داده، قصه‌ها، لطایف و منظومه‌ها دربارهٔ این‌دو ساخته‌اند. شاعران عصر محمود هم، که از علاقهٔ سلطان به ایاز آگاه بودند، اشعار متعدد دربارهٔ او می‌سرودند تا دل محمود را بیشتر به کف آورند و در این میان به اصطلاح نانی هم بـه نرخ روز خورده باشند. رباعی عنصری: کی عیب سر زلف بت از کاستن است... دربارهٔ کوتاه کردن گیسوان بلند ایاز به امر محمود در یک شب مستی، مشهورتر از آن است که نیازی به نقل آن باشد. (دیوان ۱۸۸) فرخی سیستانی هم قصیده‌ای در مدح ایاز سرود و در آن از زیبایی و دلیری او داد سخن داد:

غـم نـادیدن آن مـاه‌دیدار / مرا در خوابگه ریزد همی خار
(دیوان ۱۶۱_۱۶۲)

کمال خجندی، در بیتی شبیه حافظ:

به جفا دور شدن از تو نباشد محمود   هرکجا پای ایاز است، سر محمود است
(دیوان ۵۴)

(نک. محمدرضا نصیری، «ایاز از دیدگاه تاریخ و عرفان»، نامهٔ فرهنگستان، د نهم، ش ۲، پیاپی ۳۴، تابستان ۱۳۸۶، ص ۳۵ ـ ۴۸.) منظومه‌هایی عاشقانه یا عارفانه هم به نام «محمود و ایاز» ساخته‌اند، از جمله زلالی خوانساری، که به طبع هم رسیده است. (تهران، چاپ سنگی، ۱۳۰۲ هـ.)

۷. باز: «از جمله نیکوییهاءِ آفریدگار است ـ جلّت قدرته ـ که زیر فلک ماه آفریده است. و دانایان متفق‌اند که نیکویی این جهان جمع بود [در]: جوانی نیکوروی، پاکیزه‌اندام بر اسبی تازی بلند، نیکو و جوان نشسته باشد و بازی بر دست، و درین محل، نیکویی جهان گرد آمده باشد. و بعضی گفته‌اند که: اگر سگی شکاری در رکاب این سوار دَوَد تمامتر بود.» (بازنامهٔ نسوی ۷۹) ملاحظه شد که جمالشناسی قدما چگونه برداشتی از کمال جمال این جهان داشت و نقش باز بر روی دست سوار جوان در این تصویر تا چه حد بود. نسوی دربارهٔ تیره‌های باز نیز سخن گفته، که خلاصه‌اش این است: «جنس آشیانی [...] این آشیانیان پروردهٔ خانه باشند و با مردم گستاخ [= خودمانی و صمیمی ـ م] باشند، که طعمه از دست مردم خورده باشند، نه از مادر خویش، لیکن بسیار حریص و دلیر نباشند بر صید. و از این پس بازان گذاری باشند و این بازان گذاری را فضل باشد بر آشیانی، هم به نیکویی و هم به دلیری و هم به تیز پریدن. و مردم این قسم را دوست‌تر دارند [...] این جمله بر یک اصل باشند و از جزیره‌های ناحیهٔ صقلاب آیند [...] و اما اجناس لکزی لطیفتر باشند و بیشتر ایشان سرخ‌رنگ و زردچشم و سبزپای باشند و ماننده باشند به بازان لازقی، و دلیر باشند [...] و دیگر رنگهای بازان، رنگ آویِ [= آبی؛ دهخدا ـ م] ایشان است. اگر آوی سرخ بود باز را سرخ‌آوی خوانند و اگر سیاه بود دیزه خوانند و اگر سبزرنگ بود که به سیاهی گراید ابهره خوانند. و اگر آوی سرخ بود و اندکی به سیاهی گراید سرخ‌دیزه خوانند، و رنگهای دیگر بسیار است، که معروف نیست.» (همان ۸۵ ـ ۸۶) از مجموعهٔ اقوال کتاب برمی‌آید که در روزگار اسلامی در عصر سامانیان بیشترین اهمیت را برای باز قایل بوده‌اند. بهترین کیفیات باز: سخت‌گوشت، گِرد و پیوسته، اندامهای موزون مثلاً سر کوچک و کوتاه، پیشانی و چشم فراخ، حوصلهٔ فراخ، سینهٔ پست و پهن و دُمچه و ران ستبر، ساقهای ستبر و کوتاه و گِرد، پنجهٔ نیکو، انگشتان قوی، ناخنها و چنگال سیاه و پای سبز. معمولاً نوع یکرنگ و یکدست آن بهتر از رنگهای آمیخته دانسته

می‌شد. گردن دراز، بتفوز [اینجا: منقار؛ برهان ـ م] و انگشت ستبر، سوراخ بینی گِرد، گوشهای کوتاه، زانوی نرم، مخلب زرّین، و زود گوارندهٔ طعام. (همان ۶۲)

دیده دوختن باز: معمولاً سالکان گرمرَو و چالاک در راه حق را به بازِ دیده‌دوخته یا چشم‌دوخته مانند می‌کنند و چشم‌دوختگی را هم کنایه از چشم بستن بر دنیا می‌گیرند. چنین سالکی در راه کسب حقایق و درک لطایف و غوامض عالم عشق و معرفت چنان چالاک است که بازی که چشمان او را بسته و آنگاه بر روی صید گشاده‌اند، زیرا چنین بازی با تیزبینی و تشخیص شکار از دوردست به ناگهان بر روی آن می‌جهد و آن را فراچنگ می‌آورد. بازان تیزپرواز عالم معنی نیز همچنین‌اند. نیز بازگشتن باز به دست یا ساعد پادشاه، پس از صید حقایق معرفت هم خود استعاره‌ای است از بازگشت به حق به محض دریافت پیام «اِرجِعی». اما دیده دوختن باز یعنی چه؟ آیا معنای حقیقی یعنی دوختن پلکهای پرنده با سوزن و نخ (نوعی بخیهٔ جراحی) مراد است یا صرفاً بستن چشمان او با کلاهکی کوچک و مخصوص که بر سر او می‌گذاردند، که همانا دوختن در معنای مجازی است؟ در این باره است که اختلاف‌نظر هست. هردو شق محتمل است، هرچند به زعم این نگارنده و از نظرگاهی منطقی‌تر و کم‌زحمت‌تر و کم‌آسیب‌تر، وقتی بهره‌گیری از کلاهک باز حتی برای بستن چشمان در درازمدت میسر بوده دیگر چه نیازی به کار دشوار و پرخطر بخیه کردن پلکهای ظریف موجود زبان‌بسته، آن هم با شقاوتی که در آن است؟ (گو این‌که از این موجود انسان نام هیچ کاری نامحتمل نیست.) در هر حال بدین نکته هم باید توجه داشت که فراوانی استعمال لفظ «دوختن» می‌تواند این تردید را هم پیش آورد که شاید این کار نیز جزءِ یک سلسله تمهیدات بی‌شمار و فوق‌العاده‌ای بوده که برای تربیت و آماده‌سازی این پرنده به کار گرفته می‌شده، چه اساساً آنچه در منابع بازشناسی به‌طور دقیق آمده، از نحوهٔ نگهداری، پرورش، اطعام، مداوا و غیره، حکایت از وجود تشکیلاتی خاص و متخصصان ویژه در امور تن و روان پرنده دارد، که حاکی از تمهیداتی دقیق و مبسوط در خصوص این موجود به راستی شگفت‌انگیز است، چنان‌که اگر هم فرضاً افرادی با مهارت در بخیه کردن پلک او عهده‌دار آن بوده باشند جای شگفتی نیست. در هر حال، دلیل دوختن یا بستن چشمان باز، یکی برای عادت دادن او تنها به یک شخص (مثلاً بازدار یا بهره‌گیرنده از آن) بوده و بیرون کردن عادات قبلی از سر او، چنان‌که بستن چشم تا مدت قابل توجهی ادامه می‌یافته است. دیگر این‌که پیش از هر شکار، کلاهک را تا ساعاتی بر سر او می‌گذارده‌اند تا

چشمانش به تاریکی و قطع توجه از اشیای پیرامون خـویگر شـود، و آنگـاه کـلاه را برمی‌داشتند و او را به سمت صید رها می‌کردند، و پرندهٔ تیزبین بدین‌سان نگاه خود را بر شکار متمرکز می‌کرد و به سوی آن می‌شتافت. «و مَثَل نفْس همچون باز است کـه تأدیب وی بدان کنند که مر او را اندر خانه کنند و چشم بدوزند تا از هرچـه انـدر آن بوده است خوی باز کند.» (غزالی، کیمیا ۲، ۲۲) «بازِ روز، که شکنندهٔ شکاریان جهان است، در کدام گوشه کُنده بر پای وی می‌نهند و چشم فـرومی‌دوزند، و بـومِ شب را بیرون می‌آرند، باز بـوم را بـازمی‌برند و بـاز را مـی‌گشایند.» (بـهاءِ ولد، مـعارف ۳۶) زنده‌یاد غلامحسین یوسفی: «به هنگام شکار آموختن چشمهایش را می‌دوختند و نیز پیش از پراندنش در شکارگاه، چشمهایش را بسته می‌داشتند.» (بوستان ۲۱۰ ح ب ۵۵) که ظاهراً مرادشان در مورد نخستْ دوختن به معنای بخیه کردن است و در مورد دومْ استفاده از کلاهک. اما هاشم جاوید قایل به دوختن با نخ و سوزن است. ایشان پس از نقل شواهد و اقوالی دربارهٔ دیده دوختن باز، آنچه را که خودشان مستقیماً از بازداران شنیده‌اند ذکر و نتیجه‌گیری کرده‌اند: «چشمانش را با سوزن و نخ مـی‌دوزند، یـعنی پوست نازک پلک باز را به‌هم نزدیک می‌کنند و دو گوشهٔ هر چشم را بـا مـلایمت و احتیاط دو سه بخیه می‌زنند. باز، که به هم زدن پلکها آزارش می‌دهد، مصلحت را در چشم فروبستن می‌بیند. پس از چندی که بازیار باز را رام و آموخته دید بخیه‌ها را باز می‌کند... الخ.» (حافظ جاوید ۳۵۴) البته این‌که قدما در اکثر مـوارد از فـعل «دوخـتن» استفاده کرده‌اند (چنان‌که شواهد خواهد گفت) این تصور پیش می‌آید که چرا از افعال دیگر چون پوشانیدن، بستن و غیره کمتر سود جسته‌اند، اگرچه عطار «چشم گرفتن زیر کلاه» گفته است و «کُلَهداری»:

بـاز پـیش جمع آمـد سـرفراز | کـرد از سـرّ مـعالی پـرده بـاز
سینه می‌کرد از سپهداری خویش | لاف می‌زد از کلهداری خـویش
گفت: من از شوق دست شهریار | چشـم بـربستم ز خـلق روزگـار
چشم از آن بگـرفته‌ام زیـر کـلاه | تـا رسـد پـایم بـه دست پـادشاه

(منطق‌الطیر ۵۳)

در هر حال برای این نگارنده هنوز مجهولاتی هست، از جمله: آیـا بـخیه کـردن خاصیتی ورای کلاهک داشته؟ اگر هردو یک خاصیت واحد داشته، چرا بخیه زدن؟ بخیه را به مدد کدام وسایل ظریف جرّاحی، و چگونه بدون بیهوش‌سازی پرنده بـر چشم او می‌زده‌اند؟ آیا با توجه به شأن و ارزش بالای باز در قـدیم بـرای شـاهان یـا

رجال، چگونه خطر به کاری می‌کرده‌اند که احتمال کوری و آسیب یا عفونت داشته است؟ در هر حال، به گمان من کوک زدن بر پلک باز، اگرچه منع عقلی ندارد ولی تعذّر یا استبعاد عملی دارد. اگر هم خاصیتی افزون بر کلاهک نداشته باشد، کاری است لغو و خطرپذیریِ بیهوده، و در جوامع متمدنْ مشمول کیفر جانورآزاری. اکنون به شواهدی دیگر از دیده دوختن باز بنگریم؛ جمالِ عبدالرزاق:

باز در وی با هنرها دیده‌ها بردوخته
کرگس خس‌طبع در وی از تنعّم دیده‌خوار
(دیوان ۱۶۲)

نجم رازی:

شهباز حضرت‌اند، دو دیده بدوخته — تا جز به روی شاه به کونین ننگرند
(رسالهٔ عشق و عقل ۹۰)

مولانا:

یا چو بازان‌اند دیده‌دوخته — در حجاب از عشقِ صیدی سوخته
تا کُلَه بردارد و بیند شکار — آنگهان سازد طواف کوهسار
(مثنوی ۵، ۴۲)

سعدی:

چون کبوتر بگرفتیم به دام سر زلف — دیده بردوختی از خلق جهان چون بازم
(غ ۳۹۸)

هم او:

غیرت سلطان جمالت چو باز — چشم من از هرکه جهان دوخته
(غ ۴۸۹)

معاصران حافظ هم چون سلمان و عماد بسیار از این مضمون بهره گرفته‌اند. خود او نیز در باب کلاهک مذکور:

باز، ارچه گاهگاهی بر سر نهد کلاهی — مرغان قاف دانند آیین پادشاهی

(برای اطلاع از امور و جوانب مختلف دربارهٔ باز، نک. منیژهٔ عبداللهی، فرهنگنامهٔ جانوران در ادب پارسی ۱۲۳ ـ ۱۳۹؛ نیز نک. «باز سفید» در: ح ۲۱۹/۹ و «شهباز» در: ح ۳۳۵/۵.)

۸. قِبله: بالکسر، جهتی که روی بدان آورند در نماز، و جهت و کعبهٔ شریف، و هرچه که پیش روی گیرند آن را. (منتهی‌الارب) بدین‌سان قبله دارای دو معنای عام و

خاص است: معنای عام آن هر جهتی است، و معنای خاص جهت مسجدالحرام. در این بیت قبله همان محراب است و همچنان است که گفته شود «محراب ابرو». (دربارهٔ محراب، نک.ح ۷۰/۱۱.) باخرزی در مورد یکی بودن قبله و محراب: «و اهل معرفت، آن مقصود و مطلوب که سرّ دل تو به او متوجه است، آن را محراب گویند، و یکی کس را قبله حق باشد و کسی دیگر را غیر حق.» (فصوص‌الآداب ۲۴۷) «قبله: محل توجه دل را گویند و قبلهٔ حقیقی، وجه حق و جمال مطلق را گویند که توجه همه بـه خواه و ناخواه بدوست.» (مرآت عشاق، نقل از برتلس، تصوف و ادبیات تصوف ۲۲۱) قبله و کعبه در شعر عارفانه، برگرفته از شرع اسلام است، لیکن تمامی جنبه‌های مکانی، جسمانی و حسّی از آن منتزع و بدل به نوعی مرکزیت ذهنی یا مرکز توجه و مجمع آرزوهای اهل سلوک شده است. این مفهوم لامکان، نشأت‌یافته از تفسیری است که صوفیه از این آیه می‌کنند: و لِلّٰهِ المشرقُ و المغربُ فَاَیْنَما تُوَلّوا فَثَمَّ وجهُ الله (بقرة ۱۱۵)

عین: ایهامی به معنای چشم دارد به اعتبار ابرو، و شاید هم معنای دیگری را هم بتوان قایل شد و آن فرض عین یا واجب عینی است، مثل خود نماز.

در این بیت، نماز به مفهوم قلبی و عارفانهٔ آن مورد نظر است، بدین معنی که هرآن کس که وارد عالم عشق شود، به خودی خود در حال نماز خواهد بود. نماد «ابرو» عنصری است جمالی، و عشق نیز بر مبنای ادراک زیبایی وجه حق. قبلهٔ زاهد در این نگرش به محراب ابرو برای عاشق تبدیل می‌شود. هشام بن عبدان شیرازی «هرگه به نماز می‌ایستادی دَور می‌گشتی، گاهی به مشرق روی می‌کردی و گاهی بـه مغرب، گاهی به شمال و گاهی به جنوب، گاهی به فوق نگریستی و گاهی به تحت. مشایخ از وی پرسیدند که: چرا نماز نمی‌گزاری؟ گفت: مرا عارضی چند روی می‌نماید و مانع من می‌شود از نماز.» (داراشکوه، حسنات‌العارفین ۲۷ ـ ۲۸) عین‌القضات هم نماز را صِرف جنبش جوارح نمی‌داند: «پنداری "الّذینَ هُمْ علیٰ صَلَواتِهِمْ دائِمون" آن بود که علی‌الدوام می‌جنبند؛ پس "الانبیاءُ یُصَلّونَ فی قُبورِهِمْ" چیست؟» (نامه‌ها ۱، ۶۲) حسن دهلوی:

خود نیست مرا قبله، جز کعبهٔ کوی تو　　گر روی بگردانی، من قبله بگردانم
(دیوان ۲۵۷)

که لخت دوم در ظاهر تهدیدآمیز است، در حالی که جز اخلاص شاعر چیزی در میان نیست، زیرا می‌گوید: اگر از من رویگردان و به سمتی دیگر متمایل شوی، من نیز

روی به همان سو می‌آورم، یعنی همان که حافظ هم گفته است. (نیز نک «کعبه» در: ح ۱۰/۳.)

۹. ظاهراً متأثر از خواجو:

دائـــم دل پُـــر تاب مـــن از آتش ســـودا چون شمع جگر تافته در سوز و گداز است

(دیوان ۶۴۹)

در باب سوختن شمع بر بالین بیمار، سعدی:

دلی چون شمع می‌باید که بر جانم ببخشاید که جز وی کس نمی‌بینم که می‌سوزد به بالینم

(غ ۴۲۳)

سلمان:

شبی احوال بیماران بپرس از شمع روشندل که بیمار است و می‌سوزد همه شب بهر بیماران

(دیوان ۲۵۷)

۱ اگرچه باده فرحبخش و باد گُلبیز است
به بانگ چنگ مخور مَی، که محتسب تیز است
۲ صراحیی و حریفی گرت به چنگ افتد
به عقل نوش، که ایّامْ فتنه‌انگیز است
۳ در آستین مرقّع، پیاله پنهان کن
که همچو چشم صُراحی، زمانه خونریز است
۴ ز رنگ باده بشوییم خرقه‌ها در اشک
که موسم ورع و روزگار پرهیز است
۵ سپهرِ برشده، پرویزَنیست خون‌افشان
که ریزه‌اش سر کِسری و تاج پرویز است
۶ مجوی عیش خوش از دَورِ واژگونِ سپهر
که صاف این سر خُم، جمله دُردی‌آمیز است
۷ عراق و پارس گرفتی به شعرِ خوش، حافظ
بیا، که نوبت بغداد و وقت تبریز است

۱. باده: در این شعر به هیچ روی تأویل عرفانی ندارد، زیرا شعرْ ناظر به اوضاع و شرایط خاص زمانی و اجتماعی است، و نه چیزی ورای آن، یعنی احتمالاً اختناق مبارزی، عصر پنهان کردن باده و اساساً هرگونه عامل و وسیلت عیش و شادی از چشم تیزنگر میرغضب عصر و متصدیان خیر و صلاح جامعه. پیشتر گفته‌ام که باده و مشابهاتش نمادی است که، نه تنها احوال درونی و شخصی، بلکه وضع کلّی جامعه را هم نمایندگی و بیان می‌کند، چنان‌که مثلاً در عصر آزادی و راحت نسبی از پرده به مجلس می‌آید، بی‌این‌که مانعی بر سر راه ببیند:

آمد از پرده به مجلس، عرقش پاک کنید تا بگوید به حریفان که چرا دوری کرد

و برعکس، در عصر اختناق، احتساب و احتباس، در آستین مخفی می‌شود و یا از سبو به خُم بازمی‌گردد. (نیز نک. ج ۱، ۵۱۸ـ۵۲۷.)

گلبیز: از آن روی است که هرچه را غربال کنند بوی آن در هوا پراگنده می‌شود،

مثل سودن مشک، غالیه و جز اینها؛ ضمن این‌که دلالت بر فراوانی هم دارد.

به بانگ چنگ: کنایه است، چون هم معنای حقیقی را می‌توان اراده کرد و هم مجازی یا کنایی را، اگرچه مطابق تعریف، اصل مقصود معنای مجازی یا به اصطلاح، لازم فایدهٔ خبر است، یعنی آشکارا، بی‌پروا، بی‌ریا و بدون پرده‌پوشی، چنان‌که چند بار در شعر خواجه با همین مدلول آمده است، مثل:

ما می به بانگ چنگ نه امروز می‌خوریم　　بس دَور شد که گنبد چرخ این صدا شنید

نیز در غیر مورد باده:

به بانگ چنگ بگوییم آن حکایتها　　که از نهفتن آن دیگ سینه می‌زد جوش

معادلهای متعدد نیز دارد، چون به آواز بلند، به بانگ بلند، به بانگ بربط و نی.

محتسب و احتساب یا حِسْبت: «حسبت، حقِّ دینْ گزاردن بوَد. هرکه از اهل دین است اهل حسبت است.» (غزالی، کیمیا ۱، ۵۰۲) «حسبت از دو گونه بود: یکی به نصیحت و وعظ بود [...] نوع دیگر آن است که به دست بود و قهر، چنان‌که خمر بریزد و چنگ و رباب بشکند.» (همان ۵۰۲ـ۵۰۳) درجات حسبت چهار است، به ترتیب: پند دادن و ترسانیدن، سخن درشت گفتن، به دست منع کردن مثل ریختن شراب و شکستن آلات لهو، و زدن و به زدن بیم کردن. (همان ۵۰۴) منتجب‌الدین در ذیل عنوان «منشور در معنی احتساب مازندران» می‌نویسد: «تقدیم مصالح دینی و تشیید قواعد شرعی از موجبات ثبات دولت و دواعی بسطت مملکت است.» (عتبة‌الکتبه ۸۲) حسبت و محتسب هردو دارای شرایط متعدد است. از جملهٔ شروط محتسب است: ایمان، پاکی دست و چشم، برکناری از رشوه، و ملتزم کردن عمّال و غلامان خود به اینها، چه بیشتر تهمتها از طریق غلامان و یاران است. در هنگام احتساب، نرم‌گفتار، گشاده‌رو و خوشخو باشد. (برای شرایط حسبت، نک. ابن‌اخوه، آیین شهرداری در قرن هفتم ۹ ـ ۱۱؛ در مورد شرایط محتسب ۱۵ ـ ۱۷.) محتسب اصطلاحی است دیوانی به معنای کسی که مأمور نظارت بر انطباق امور و احوال عملی و رفتاریِ مردم با احکام شرع، امر به معروف و نهی از منکر، پیشگیری یا پیگیری فسق و فجور، رسیدگی به وضع اصناف و کسبه و نحوهٔ عمل و معاملهٔ آنان با مردم، مثل کم‌فروشی، گرانفروشی، تقلب، عدم رعایت پاکیزگی (بهداشت امروز) در خصوص مایحتاج عمومی و مواد غذایی، و خلاصه تمامی امور مربوط به مصالح و منافع عموم مردم، یا دستگاهها و دواوین یا ادارات مملکتی، مثل اخذ خراج، ادای وام و... بوده است، یعنی چیزی چون بازرس امروز، البته با وظایفی عامتر و اختیاراتی بیشتر. جالب توجه این‌که در

هر شعبه و زمینه‌ای، فردی کاملاً خبره یا به اصطلاح ما متخصص آن را برای رسیدگی به امور آن برمی‌گماشتند تا با تسلط و حذاقت تامّی که در شعبهٔ خاص خود داشته جلوی هرگونه اجحاف، جور، تقلب، فساد و آسیب مالی و جانی به مردم را بگیرد. حیرت‌انگیز این‌که چنین تشکیلات و تمهیدات مبسوط و دقیقی، درست مقارن با قرون وسطی و تاریکی و جهل حاکم بر غرب آن ایام بود، و حیرت‌انگیزتر این‌که ما از چنان اعتلایی به چنین انحطاطی رسیده‌ایم. نظری به همین کتاب و دقایق و جزئیاتی که در مورد بازرسی و رسیدگی به وضع هر صنف، از اطبا، تجّار، ارباب حرفه‌های مختلف چون شیرفروشان، نانوایان، گرمابه‌داران و... و شیوه‌های دقیقی که برای کشف تقلب، سودجویی و خلاصه هرگونه تعدی به حقوق عامه به کار بسته می‌شد به راستی ستایش‌انگیز و در قیاس با دورهٔ متأخر و عصر حاضر دریغ‌آور است. البته اینها درحالی است که چهرهٔ محتسب در اشعار پارسی علی‌الرسم یکسویه و مبتنی بر بیان جنبه‌های منفی و چشم‌پوشی از کلیت کار و بار و خدمات و منافع احتساب در قبال قاطبهٔ خلق است، گو این‌که برخی بیراهیها، بدخلقیها، سختگیریها و دخالتهای بیش از حد محتسبان نیز در ارائهٔ چنین تصویری از ایشان بی‌تأثیر نبوده است. محتسب، به‌ویژه در عرصهٔ شعر غنایی و غزل، معمولاً متصف به عکس آن چیزهایی است که چونان بایستگیهای محتسب و احتساب برشمردیم؛ مثلاً مظهر ریا، رعونت، تندخویی، رشوت‌ستانی، فشارآوری بر مردم، به‌ویژه اهل عیش و آزاداندیشان، چه بسا ارتکاب فسق پنهان و در یک کلام سودجویی از مقام و موقعیت خویش است. محتسب شعر، واعظ غیرمتّعظ است، پند مردم ـ به قول سعدی ـ «می‌گوید و خود نمی‌کند گوش». فضایی که او دوست دارد برقرار شود جوّی از رعب، بدگمانی، غمزدگی و ظاهرسازی است. از حدود سدهٔ ششم به بعد، محتسب، در کنار زاهد، واعظ، فقیه، مفتی و غیره، آماج تاخت و تاز و تیر و تیغ زبان شاعران بوده و اینان یکی از وظایف مهم خود را افشای مقاصد و نیات محتسب در شعر خویش تلقی می‌کرده‌اند، تا آنجا که به نظر می‌رسد مبارزه با او و دستگاه متبوع وی یکی از نشانه‌های فرهیختگی و آزاداندیشی این قشر انگاشته می‌شده است. در هر حال، یکی از نکات شایان توجه در باب اهل احتساب، بدگمانی و بیمی بوده که نه تنها مردم عادی بلکه حتی مقامات و اعیان مملکت از آنان داشته‌اند. سلطان محمود به علی نوشتگین، سپهسالار خود، هشدار می‌دهد که اگر در صبح بعد از مستی با آن وضع خوابناک و خمارآلوده به بیرون سرای رود، ممکن است گرفتار محتسب و حد زدن شود.

سپهسالار غرّه گوش نمی‌کند، و بیرون رفتن همان و گرفتاری همان؛ چنان تازیانه‌ای خورد که «زمین را به دندان می‌گرفت.» (اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۲۲۸ ـ ۲۲۹) امّا بی‌تردید اوج محتسب‌ستیزی را باید در سدهٔ هشتم و به برکت وجود امیر مبارز مظفری دانست، کسی که حتی نزد پسرش شجاع نیز به «شاه محتسب» موسوم و آماج طعن و طنز بود. شهرت کریه و کارهای رکیک او چه بسا سبب می‌شد تا خیرخواهیهای محتسبان در حق مردم و اهتمامی که به تأمین حقوق حقهٔ آنان داشتند نیز زیر سایهٔ خشونت بیش از حد و مهمتر از همه ریاکاری و ظاهرفریبی او قرار گیرد و عطای حمایتهای آنان از شرع انور را هم به لقای مبارز ببخشند. محتسب در شعر حافظ (و پیش و حتی بیش از او در آثار عبید) به غول بی‌شاخ و دمی بدل شد که چشم نهاده و گوش خوابانده تا نفس از حلقوم کسی درنیامده آن را ببُرّد. این رویارویی، به‌ویژه در سخنان این‌دو، حالتی دراماتیک‌گونه به خود گرفته، بدین معنی که دو طرفِ درگیری، همچون دو آنتاگونیست در نمایشی پر زد و خورد (که بی‌شباهت به برخی فیلمهای اکشن نیست) به ستیزی دامنه‌دار پیش چشم شعرخوانان روی می‌آورند. در این هنگامه، شیشه‌ها و سازها و تخته‌های نرد و شطرنج است که شکسته می‌شود، نطع قمار است که از زیر طاس و قاپ کشیده می‌شود. گاه سر خود محتسب هم می‌شکنند (محتسب خم شکست و من سرِ او...). تعقیب، گریز، حیله‌زنی، تبلیغ و غیره عناصری از این درام‌اند. آنگاه که کسی که درباره‌اش گفته‌اند «مستی به مستی پیوستی» بدل به حکمرانی می‌شود که به هنگام تلاوت قرآن اشارت به گردن زدن می‌کند، به طبع باید منتظر بود که اشعار در حق او پر شود از عباراتی چون «محتسب شیخ شد و فسق خود از یاد ببرد». البته حافظ، اگرچه چند بیتی بیش دربارهٔ شاه محتسب نساخت، اما کیفیت آنها چنان بود که مبارز را در گجستگی جاودانه کرد. (نیز دربارهٔ او، نک. ح ۳۵۴/۴.) البته پیش از مبارز هم دربارهٔ محتسبان جای جای در متون به برخی سختگیریهای آنان بازمی‌خوریم، همچون این فراز: «محتسبی بود در آن عهد، سخت مستولی و صاحب‌رأی، و شیخ را و صوفیان را عظیم منکر. به خانقاه درآمد و شیخ را گفت: این چیست که تو می‌کنی؟ این اسراف است شمع به روز درگرفتن...» و وقتی شیخ می‌گوید «برو آن شمعها بنشان» و پیش می‌رود تا پف در آنها کند، آتش در ریش او می‌گیرد و می‌سوزد تا دل شیخ از این محتسب گرانجان خنک شود. (اسرارالتوحید ۱، ۱۰۳ ـ ۱۰۴) دربارهٔ احتساب و محتسب، منابع مفیدی هست که می‌توان به آنها نیز رجوع کرد. (برای نمونه: عبدالرحمن بن نصر بن عبدالله شافعی

شیرازی، نهایة الرتبة فی طلب الحسبة؛ محمد بن احمد بن بسّام، کتابی به همان نام و نگاشته بر همان مبنا؛ مؤلفی گمنام، رسالهٔ زیدی؛ عمر بن محمد بن عوض شامی، نصاب الاحتساب؛ ابوعبدالله محمد سقطی، کتابٌ فی آداب الحسبة؛ و ابن اِخْوَة، معالم القربة فی احکام الحسبة، که آیین شهرداری در قرن هفتم ترجمهٔ بخشی از آن است.)

و اما در شعر پارسی از آغاز به این سو مضامین بسیار دربارهٔ محتسب ساخته‌اند که بیانگر تلقی شعرا از این منصب است. این رشته تا عصر قاجار و حتی پس از آن یعنی عصر پهلوی اول نیز ادامه می‌یابد. (مثل قطعهٔ معروف پروین به نام «مست و محتسب» یا «مست و هوشیار»، اشعار پروین اعتصامی ۲۶۱) به نمونه‌هایی از تلقیها در این باره تا عصر حافظ بنگریم، که در مجموع حاکی از این‌اند که محتسب همواره مورد ملامت و خرده‌گیری‌های ریز و درشت شاعران قرار داشته است:

فرخی سیستانی محتسب را «سرد» می‌خواند، یعنی خشک و بی‌حس و حال و خنک:

بربطِ خاموش بوده گشت سخنگوی　　　محتسب سرد سیر گشت ز گفتار
(دیوان ۹۷)

سنایی به سنخ جوان محتسب خطاب می‌کند:

محتسب را گو: ترا با مست کوی ما چه کار؟
مِی چه خواهی، ای جوان، زین عاشقان دل‌زده؟
(دیوان ۱۰۰۹)

انوری از محتسبان دزد (یا در لباس دزد) یاد می‌کند:

گرچه در دَور تو، ای دریادلِ کان‌دستگاه　　　مدّتی گرگان شبان بودند و دزدان محتسب...
(دیوان ۲، ۵۲۱)

سعدی محتسب را از جهت پیله کردن به جوانان سرزنش می‌کند:

ای محتسب، از جوان چه خواهی؟　　　من توبه نمی‌کنم که پیرم
(غ ۳۹۵)

(= من، که پیرم، توبه نمی‌کنم، چه رسد به جوان.) محتسب او نیز امکان وسوسه شدن را دارد:

ترسم که مست و عاشق و بیدل شود چو ما　　　گر محتسب به خانهٔ خمّار بگذرد
(غ ۱۷۷)

اوحدی دست از دهان برمی‌دارد و او را «خر» می‌خواند، ضمن این‌که سخنش

حکایت از آن دارد که محتسبْ مستان را برای رسوا کردن بر روی گاو می‌نشانده است:

محتسب بر گاوْ مستان را فضیحت می‌کند
ما به مستی، خود فضیحت گشته‌ایم، آن خر کجاست؟

(دیوان ۱۰۳)

نمونه‌های بعدی مشعر بر این‌اند که خود محتسب نیز ابایی از ارتکاب آنچه نهی می‌کند ندارد؛ اوحدی:

گر کند رندی نظربازی، رواست   محتسب هم گاهگاهی می‌کند

(همان ۱۹۳)

گفتنی است او مضامین فراوان دربارهٔ محتسب دارد که از قشریگری، فسق نهان، ابن‌الوقتی و دیگر صفات او یاد می‌کند. فراوانیِ مضامین مذکور در شعر او (که بسی بیش از حافظ است) و نیز سایر شعرای سدهٔ هشتم، بیانگر گسترش هرچه بیشتر آن در حول و حوش عصر خواجه است. (برای نمونه از غزلیات اوحدی، نک. دیوان، غزلهای ۸۲، ۳۰۹، ۳۹۸، ۴۰۵ و ۴۶۸.)

محتسب سلمان هم خود خراب از خمر است:

من مستم و فارغ ز غم محتسب امروز   کو نیز چو من بر سر بازار خراب است

(دیوان ۳۲)

تیز: در اینجا: الف. تیزگوش و مجازاً هوشیار، مراقب، گوش به زنگ (از فرهنگها تنها دهخدا\ مشابه اینها را دارد و بیت حافظ را هم به شاهد آورده است.)

ب. (معنای ایهامی) صدای زیر یا بالا، که با «بانگ چنگ» ایهام دارد؛ مقابل پست در زخمه (دهخدا\) خواجو:

مطرب، آهنگ چنین تیز چه گیری؟ که کند   جان شیرینْ به لب لعل تو آهنگْ مرا

(دیوان ۱۷۷)

(اعتبار این معنای ایهامی در بیت حافظ فقط در محدودهٔ لفظ است، زیرا در جمله جا نمی‌افتد، و لذا صرفاً تزیینی است.)

۲. به عقل نوش: ظاهراً = عاقلانه و در خفا و بی‌سروصدا؛ اگرچه بعید نیست از «حکیمانه» در شعر منسوب به بوعلی سینا هم تأثیری گرفته باشد:

چو بوعلی می ناب ار خوری حکیمانه   به حقّ حق که وجودت به حق شود ملحق

(نقل از صفا، تاریخ ادبیات ۱، ۳۰۷)

۳. مرقّع: اگرچه آستین هم می‌تواند صفت «مرقع» (= وصله‌دار) بگیرد، ولی در اینجا «مرقّع» صفت آستین نیست بلکه مضافٌ‌الیه است، یعنی در آستین خرقهٔ مرقع. به دیگر سخن، «مرقع» صفتی است جانشین موصوف.

مرقّع یا مرقّعه، نوعی دلق یا خرقه با وصله‌های ناجور، که اهل فقر و مدّعیان ولایت به تن می‌کنند. (دُزی، فرهنگ البسهٔ مسلمانان ۱۸۰) هجویری با استناد به سنت رسول (ص): «لبس مرقعه، شعار متصوّف است و لبس مرقعات سنت است» نقل می‌کند از حضرت، خطاب به عایشه که: «لاتضیّعی ٱلثَّوبَ حتی تَرَقَّعیْه [...] جامه را ضایع مکن تا رُقعه نزنی.» (کشف‌المحجوب ۴۹ ـ ۵۰؛ بحث هجویری دربارهٔ مرقع، مفصّل و تداوم آن تا ص ۶۵ است.) خرّمشاهی به درستی گوشزد می‌کند که: آستینهای گشاد و جادار قدیم را نباید با آستین امروزی قیاس کرد. (حافظ‌نامه ۲۷۲) غزالی مرقع دروغین و خرقهٔ ریایی را فراوان طعن کرده است. «فوطه‌های باریک و مرقعهای نیکورنگ کُحلی به دست آورند و درپوشند و پندارند که چون جامه رنگ کردند آن کفایت بوَد.» «و گروهی دیگر از این قوم بتر باشند، چنان‌که طاقت جامهٔ دریده و مختصر ندارند [...] بلکه فوطه‌های نو به قصدْ پاره کنند تا مرقع شود.» (کیمیا ۲، ۳۰۸) مرقع هم مثل خرقه در معرض انتقاد بسیار قرار داشته است؛ عطار:

ای مرقع‌پوش، در خمّار شو — با مغان مردانه اندر کار شو
چند ازین تزویر و ناموس و نفاق؟ — توبه کن زین هرسه و دیندار شو
(دیوان ۴۶۷)

نجم رازی این رباعی را (که با تغییراتی در دیوان سنایی ۸۳۰ نیز آمده) نقل کرده، که گویاست:

پوشیده مرقع‌اند ازین خامی چند — بگرفته ز طامات الف لامی چند
نارَفته ره صدق و صفاگامی چند — بدنام‌کنندهٔ نکونامی چند
(مرصاد ۳۱۷)

(نیز نک «خرقه» در: ح ۲/۳.)

خونریزی صراحی ـ ریختن خون صراحی: صراحی و خون و خونریزی بسیار با هم آمده؛ گاهی خود صراحی خون (شراب) می‌ریزد، گاهی هم خون او را می‌ریزند، و گاهی نیز مثل بیتی که پیشتر داشتیم، غمزهٔ صراحی سبب ریخته شدن خون خم می‌شود، و لذا این خون برای صراحی گلوگیر می‌شود. (نک. ح ۳۲/۵.) عراقی:

درین مقام که خونم حلال می‌داری — مدار خون صراحی حرام، باده بیار
(کلیات ۲۰۷)

(نیز دربارهٔ خود صراحی و شکلهای آن، نک. ح ۲۲/۱.)

۴. بیتی است طنزآمیز: خرقه‌ها را از رنگ باده پاک کنیم تا بگوییم: ما هم اهل زهد و ورع و همرنگ جماعتیم، اما این شستشو بـا اشک است، اشکـی بـه نشـان دریـغ از فرارسیدن چنین روزگاری. لخت دوم هم لحن طنزی دارد، مثل ایـن است کـه گـفته شود: خُب، بعله، فعلاً چنین است و کاریش هم نمی‌شود کرد. («بله» را به عمد چنان نوشتم.)

۵. سپهرِ برشده... : چـنین است خـوانش درست و فـصیح، نـه چـنان‌که عـده‌ای می‌خوانند: «سپهر، برشده پرویزنیست» و «برشده» را صـفت پـرویزن مـی‌انگـارند. تقارن آهنگ هم اقتضا می‌کند «سپهرِ برشده» در برابر «پرویزنِ خون‌افشان» قرار گیرد. این استدلال هم نادرست است که «برشده» برای سپهر در حکم حشو است، چون نه تنها حشو نیست بلکه مفید این معنی است که سپهر با این همه بلندی و دَم و دستگاه، چیزی بیش از آبکشی خون‌افشان نیست. فراوانیِ صفاتی چون برشده، بلند و غـیره برای سپهر، چرخ، فلک و غیره بطلانی است بر چنان خوانشی، که من حتی نمی‌توانم خود را متقاعد کنم که این مورد را از شمار اختلاف قرائات بدانم. با چنان اسـتدلالی لابد «بلند» یا «برآورده» در سخن فردوسی حشو است:

اَلا ای بـــرآورده چـرخ بـلند　　　چه داری به پیری مرا مستمند؟...
چـنین داد پـاسخ سـپهر بـلند　　　کـه: ای مـرد گـویندهٔ بـی‌گزند...
(شاهنامه ۷، ۱۱۱ـ۱۱۲)

یا در کلام ناصرخسرو:

از اهل ملک در این خیمهٔ کبود که بود　　　که ملک ازو نربود این بلند چرخ کبود؟
(دیوان ۳۱)

برشده: صفت هر چیز آسمانی است، از چرخ و فلک تا گوهر و پیکر آسمانی:

ز نام و نشان و گمان برتر است　　　نگـارندهٔ بـرشده پـیکر است
(شاهنامه ۱، ۱۲)

پرویزن: ایرانی باستان pari-vaičana مـرکب از pari (پـیشوند) و vaičana مشـتق از ریشهٔ ـ vaik = بیختن، الک کردن؛ پشتو (وزیری) parwēzai = الک، پـرویزن (فـرهنگ ریشه‌شناختی) پرویزن = پرویز، پَریزن، پریز، پَروَزَن؛ آلتی است که بدان بیختنیها چون شکر و آرد و امثال آن را بیزند؛ پروزن، آردبیز، گرمه‌بیز، گرمه‌ویز، تنگ‌بیز، ماشوب، پالونه، پالوانه، الک، غربال، ترشی‌پالا، سماق‌پالا، مِسحل [اسم آلت عربی ـم]، هلهال (معین)

و اما به نظر این نگارنده آنچه مراد خواجه است نوعی خاص از پرویزن است که آبکش، پالاون، دیگ‌پالان، آش‌پالان، ترشی‌پالا (جنوب: تُرُش‌پاله) و امثال اینها گفته می‌شود. دلیلم هم این است که آبکش و معادلهای یاد شده فقط سوراخهای ریزی دارد، یعنی مثل غربال و الک کاملاً مشبک نیست. پیداست در الک و غربالْ مایعات (اینجا: خون) گیر نمی‌کند و طبعاً «افشاندن» هم در کار نخواهد بود، اما در آبکش یا ترشی‌پالا مایعات آرامتر فرومی‌ریزد، اگرچه این نیز هست که برای سرند کردن و فروریختن چیزهایی مثل سر و تاج طبعاً غربال مناسبتر خواهد بود. شاید هم بهتر باشد به جای این‌گونه دقتها و شبهات، میانگینی بگیریم و قایل به نوعی پرویزن شویم که هم سر و افسر بتواند از آن فروریزد و هم خون، اما اگر قرار باشد تنها یک نوع مناسب را اختیار کنیم، می‌توان گفت آبکش قادر است هردو جنبه را یکجا داشته باشد، یعنی سوراخ سوراخ (استعاره از ستارگان) است، و ریزه‌هایی هم از آن (به صورت سر و تاج) پایین می‌ریزد. اما قاسم غنی معتقد است: «پرویزن در اینجا به معنای مِصفاة یعنی صافی است، نه به معنای غربال و الک.» (یادداشتها ۶۶) اگرچه این سخن غنی به دلیل مشکلی است که در مورد غربال وجود دارد و گفتیم، لیکن صافی (مصفاة) هم چیزی را حل نمی‌کند. «مِصفاة: الرّاووق» (لسان‌العرب) مِصفات: آنچه به وسیلهٔ آن چیزی را صاف کنند، کفگیر. (معین) در فرهنگ اخیر، «راووق» و «راوُق» به معنای ظرفی گفته شده که شراب و شیر را بدان صاف کنند. اما گمان نمی‌کنم صافی بدین شکلْ شباهت چندانی به آن‌گونه آبکش که سوراخهایش شبیه ستارگان در آسمان است داشته باشد، بلکه بیشتر همانند تنظیف است و خیلی تناسب با تصویر مورد نظر ندارد. در هر حال، اگر مشکلی به نام شکل ستارگان در میان نبود می‌توانستیم همان غربال یا سرند خون‌افشان فرض کنیم، همچنان‌که «پرویزن خون‌پالای» در این بیت (که سراینده‌اش در خاطرم نیست) در مورد زره (=درع) آمده است:

تویی که بر تن خصم تو درع داودی ‌‌‌ ‌ ‌ ز زخم تیغ تو پرویزنیست خون‌پالای

در مورد بیختن خاک بزرگانِ رفته، این رباعی منسوب به خیام (با احتمال بالای اصالت) بس گویاست:

ای پیر خردمند، پگَه‌تر برخیز ‌ ‌ ‌ وان کودک خاک‌بیز را بنگر تیز
پندش ده و گو که: نرم نرمک می‌بیز ‌ ‌ ‌ مغز سر کیقباد و چشم پرویز
(رباعیات خیام ۱۴۲)

که اقتباس خواجه از آن محتمل است.

۶. دَور واژگون: چرخشی است در جهت خلاف کام و مراد، و در چنین هیأت معکوسی طبعاً دُردی جای شراب صاف سرِ خم را می‌گیرد. مقصود این‌که وقتی قسمت صافی و زلال شرابْ آمیخته به دُرد باشد، تکلیف دُردی آن خود روشن خواهد بود. پیداست دُردی استعاره از تلخیها و نامرادیهای حیات است.

۷. عراق: بی تردید عراق عجم مراد است، زیرا بغداد به عراق عرب مربوط است. «عراق عجم: حدودش با ولایات آذربایجان و کردستان و خوزستان و فارس و مفازه و قومس و جیلانات پیوسته است و طولش از سفیدرود تا یزد صدوشصت فرسنگ، در عرض از جیلانات تا خوزستان صد فرسنگ. و در ماقبل، از بلاد عراق چهار شهر معتبر بوده است.» آنگاه این چهار شهر در قطعه‌ای منظوم این‌گونه برشمرده می‌شود: اصفهان، همدان، قم و ری. (نزهةالقلوب، المقالةالثالثة ۴۷) (دربارهٔ عراق عرب، نک. ح ۴۵۱/۱).

پارس: از نظر لغوی همریشه است با پارت parθava، پهلَو، پهلَوی، پهلوان، پاسبان، پارسا. (برای اطلاع بیشتر، نک. حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «پهلَو» و «پارسا».) «و اندر وی شهرهای بسیار است، و مردمانی بسیارند و ناحیتی است آبادان و تونگر [= توانگر ـ م] با نعمتهاء گوناگون و جای بازرگانان [...] و مردمان این ناحیت مردمانی‌اند سخندان و خردمند.» (حدودالعالم ۱۳۰) موطن و نیز مرکز دولت هخامنشیان بوده. یونانیان به اشتباه تمامی ایران را به‌نام این ایالت (پِرس Persia مشتق از Persis) می‌خواندند، در حالی که تنها یکی از ایالات ایران است. بر پنج کوره تقسیم می‌شد: اردشیر خُرّه، که شیراز مرکز آن بود؛ شاپور خرّه، به مرکزیت شهر شاپور؛ ارجان، به مرکزیت شهری به همین نام؛ اصطخر، که شهر قدیمی پِرس‌پُلیس (پایتخت فارس در عهد ساسانی) کرسی آن بود؛ و بالاخره کورهٔ دارابجرد، با مرکزیت شهری به همین نام. (لسترنج ۲۶۷ـ۲۶۸) پارس در قدیم و عصر حافظ (و سعدی) وسعتی بیش از استان کنونی داشته است: «جانب شرقی پارس حدود کرمان است و جانب غربی خوزستان و سپاهان، و جانب شمالی بیابان خراسان و بهری از حدود سپاهان، و جانب جنوبی دریای پارس.» (اصطخری، مسالک و ممالک ۹۵) بیشترین و دقیقترین اطلاعات را دربارهٔ ولایت پارس در میان متون قدیم جغرافیا (البته نه کتب مختصّ شیراز) همین کتاب در بر دارد، ظاهراً به دلیل این‌که مؤلف خود اهل این ناحیت بوده است. آگاهیهایی ارزشمند دربارهٔ شهرها و کوره‌ها، کوهها، رودها، قلعه‌ها،

آتشکده‌ها، ابنیه، اقوام، مشاهیر، اخلاق و عادات مردم، اجناس مشهور و حتی مسافت میان شهرها و نواحی و جز اینها در آن می‌توان یافت. (نک. همان ۹۵ـ ۱۳۷.)

بغداد: از نظر لغوی، بغ + داد؛ بَغ (= فغ) baγ = خدا، ایزد، یزدان، سرور؛ فارسی باستان baga، و جزءِ دوم = داده، بر روی هم: خداداده (فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «بغ») «شهری است عظیم و قصبهٔ [= مرکز ـ م] عراق است و مستقرّ خلفاست و آبادان‌ترین شهری است اندر میانهٔ جهان و جای علماست و خواستهٔ بسیار است [...] و از وی جامه‌های پنبه و ابریشم و آبگینهاءِ مخروط و آلاتهاءِ مدهون خیزد و روغنها و شرابها و معجونها خیزد که به همه جهان برند.» (حدودالعالم ۱۵۱) «ابوجعفر منصور دوانیقی در جانب غربی عمارتی آغاز کرد [...] چون مهدی به خلافت نشست لشکرگاه به جانب شرقی زد و آنجا عمارت آغاز کردند و آبادان شد و خلافت به آن جانب بازگشت.» (مسالک و ممالک ۸۴) «امّ‌الدنیا و سیدالبلاد و جنت‌الارض و قبّة‌الاسلام [...] هوای آن لطیفتر از هوای هرجا، و آب آن شیرین‌تر از آب چشمه و دریا، و خاک آن پاکتر از خاک هر معموره و صحرا، و نسیم آن خوشتر از هر نسیم و صبا.» (ترجمهٔ آثارالبلاد و اخبارالعباد ۲، ۴۲؛ شرح بغداد بسیار مفصل است تا ص ۶۵.) شهر بغداد واقع بود در نقطهٔ مرکزی چهار ولایت: قُطرُبُل، بادوریا، نهر بوق و کلواذی. از آن چهار راه به سمت شمال، جنوب، خاور و باختر می‌رفت. (لسترنج ۳۴، به تلخیص) در اواسط سدهٔ دوم، که منصور خواست بغداد را بسازد، مصمم شد طاق کسری را خراب و از سنگ و آجر آن برای ساختن شهر جدید استفاده کند. خالد برمکی، وزیر ایرانی او هرچه سعی کرد خلیفه را از این تصمیم وحشیانه بازدارد مؤثر واقع نشد، اما چون به خراب کردن طاق شروع کردند و معلوم شد که خرج و زحمت خراب کردن آن از ساختن و تهیه کردن آجر و سنگ بیشتر است از خراب کردن طاق منصرف شدند. (همان ۳۷) که این خود نمونه‌ای خُرد است از رفتار و برخورد آن قوم با تمدن و فرهنگ ایرانی، خاصه که عباسیان به یاری ایرانیان به قدرت دست یافتند. شیرین بیانی: بغداد یکی از دو پایتخت جلایریان بود (دیگری: تبریز). شهرت و عظمت آن تا آخر این خاندان حفظ شد و مسافران و تجّاری که به این شهر وارد می‌گشتند نمی‌توانستند از تحسین و شگفتی خود جلوگیری کنند. بغداد، که پایتخت قشلاقی سلاطین جلایری بود، به واسطهٔ استحکام بارو و حصارها، رود دجله و مرکزیت علمی و آبادانی آن، و به علاوه از حیث صفا و عیش و عشرت، در نظر ایشان بیش از تبریز اهمیت داشت. سلمان ساوجی، که در دربار جلایریان می‌زیست، در اغلب

قصاید و غزلیات خودْ این شهر را مدح گفته است. (تاریخ آل جلایر ۳۰۵ـ۳۰۶) البته در این‌که سلمان، به‌ویژه در قصاید و گاه در غزلهایش، توصیف و ذکر بغداد را دارد حرفی نیست، لیکن قید «اغلب» بسیار مبالغه‌آمیز است.

تبریز: «شهرکی است خُرد و بانعمت و آبادان و از گِرد وی باره‌ای، و آن علا بن احمد کرده است.» (حدودالعالم ۱۵۸) «مدینه‌ای است حَصینه، محاط به قلعه‌های محکم [...] اهل آن بسیار با خیر و برکت و خداوندان اموال و ضیاعات‌اند، و نزدیک به آن کاریزهای بسیاری است عجیب‌النفع، مریضان به آنجا آیند و شفا یابند و بی‌دست و پایان را نفع کند، و از آنجا برمی‌دارند ثیاب و سقلاطون و اطلس و نسج را به سوی اطراف جهان.» (ترجمهٔ آثارالبلاد ۲، ۸۱) تبریز در نظر حافظ قابل تسخیر است، اگرچه: «گمان منجّمان آن است که ترکان بر آن شهر ظفر نیابند زیرا که طالع آن عقرب است و مریخ صاحب آن است. و تا این زمان آنچنان است که می‌گویند هیچ شهری از بلاد آذربیجان از ترکان نمانده که متصرف آن نشدند بجز تبریز.» (همان‌جا) «دارالملک آذربایجان در ماقبل مراغه بوده است و اکنون شهر تبریز است، و آن نَزِه‌ترین و معظم‌ترین بلاد ایران است.» (نزهة‌القلوب، المقالة‌الثالثة ۷۵) چنین به نظر می‌رسد که تبریز در آغازْ قریه‌ای بوده که در قرن سوم هجری شخصی به نام ابن‌الرّوّاد (از ری) در دورهٔ خلافت متوکل عباسی در آنجا مسکن گرفت و خود او و برادر و پسرش سرایهایی در آنجا ساختند، آنگاه دیواری به دور آنها کشیدند و مردم در آنجا مسکن گزیدند. یک روایت جدیدتر بنای تبریز را به زبیده، زن هارون‌الرشید، نسبت می‌دهد، ولی در تواریخ قدیم مطلبی که دلیل صحت این مدّعا باشد دیده نشده است. (لسترنج ۱۷۲ـ۱۷۳.) نه تنها در مملکت بلکه در سراسر جهان، چه از لحاظ سیاسی و تجارتی و چه از لحاظ هنری و علمی، معروفیت خاصی داشته و بازارهای گوناگون، محلات زیبا، خیابانهای وسیع، ثروت فراوان و خلاصه، شجاعت و شهامت اهالی آن زبانزد خاص و عام بوده است. (تاریخ آل جلایر ۲۸۹)

برخی این بیت را تعریضی به امیر مبارز دانسته‌اند، که پس از چیرگی بر پارس، آهنگ گرفتن بغداد (زیر حکومت اویس جلایری) کرد. اینان می‌گویند: خواجه می‌خواهد بگوید تو (مبارز) تنها پارس و اطراف آن را گرفته‌ای، در حالی که من (حافظ)... غنی از هواداران این تز است. (تاریخ عصر حافظ ۱۸۱) این استدلال بنلادی استوار ندارد. چه لزومی دارد که در پس هر مضمونی به دنبال ما بِازائی تاریخی یا تعریضی به این و آن بگردیم. این در حالی است که بسیاری از شاعران در شعرشان از

تسخیر بلاد و ممالک مختلف سخن گفته یا آرزوی تصرف نقاط دیگر کرده‌اند. برخی هم مشخصاً از اشتهار شعرشان در عراق یاد کرده‌اند، مثلاً خاقانی، و بیت حافظ هم می‌تواند تأثیرپذیری از آنها بوده باشد:

گرچه به عراق اندر، سلطان سخن گشتی   جز خاک در سلطان، افسر نکنی، دانم

(دیوان ۶۳۶)

۱ حال دل با تو گفتنم هوس است
خبر دل شنفتنم هوس است
۲ طمع خام بین، که قصّهٔ فاش
از رقیبان نِهفتنم هوس است
۳ شب قدری چُنین عزیز و شریف
با تو تا روز خفتنم هوس است
۴ وه که دُردانه‌ای چنین نازُک
در شب تار سفتنم هوس است
۵ ای صبا، امشبم مدد فرمای
که سحرگه شکفتنم هوس است
۶ از برای شرف، به نوک مژه
خاک راه تو رُفتنم هوس است
۷ همچو حافظ، به رغم مدّعیان
شعر رندانه گفتنم هوس است

۱. سلیم نیساری این شعر را در دفتر دگرسانیها نیاورده، شاید هم آن را از حافظ ندانسته است. اما عماد فقیه دو غزل همروال این دارد، که غزل اول اندکی تفاوت قافیه دارد:

با جوانان نشستنم هوس است — عهد پیران شکستنم هوس است
(دیوان ۷۰)

اما غزل دوم کاملاً همروال و هم‌اندازهٔ غزل حافظ است با قوافی کمابیش مشابه آنِ خواجه، و به نظر می‌رسد حافظ بیشتر به این غزل نظر داشته و شعر او جوابی به آن است. ناگزیرم تمامی غزل را نقل کنم تا قیاس این دو برای خوانندگان آسانتر شود:

۱ وصف حسن تو گفتنم هوس است — درّ مدح تو سفتنم هوس است
۲ چون صبا طوف گلشنم طمع است — همچو غنچه شکفتنم هوس است
۳ خاک راهت به ابرو و مژگان — گاه و بیگاه رُفتنم هوس است

۴ چـه خـیال است در سـرم، یـا رب | کـه شب هـجر خـفتنم هـوس است؟
۵ راز مـن فـاش گشت در عـالم | وز هـمه کس نـهفتنم هـوس است
۶ هـوس شـادیم نـماند، ولیک | غـم دل بـا تـو گـفتنم هـوس است
۷ ترک این جامه کـرد و گـفت عـماد | از تـو جـامی گـرفتنم هـوس است

(همان ۶۶)

ملاحظه می‌کنید که همانندی تا چه اندازه است. بیت ۲ حافظ بسیار شبیه بیت ۵ عماد و حتی برخی کلمات مشترک است. به همین‌سان بیت ۶ حافظ با بیت ۳ عـماد. همچنین شباهتی آشکار در بیت ۵ خواجه بـا بـیت ۲ عـماد هست. مـضافاً، و شـاید مهمتر، این‌که به‌نظر می‌رسد حافظ لخت دوم از بیت ششم عـماد را در مـطلع خـود تضمین کرده باشد، زیرا «حال دل» با «غم دل» چندان تفاوتی نـدارد و حـتی مـمکن است در نسخه‌ها به همدیگر بدل شود. بنا بر این، احتمال می‌دهم که مـراد حـافظ از «مدّعیان» شخص عماد بوده باشد، به‌ویژه که برخـی روایـات از نـقار و شـقاق مـیان این‌دو خبر می‌دهد، خصوصاً «مدعیان» در مقطع شـعری قـرار دارد کـه احـتمالاً در اقتفای دیگری سروده شده است. این را هم می‌دانیم که، مطابق قواعـد عـلم مـعانی، گاهی جمع به جای مفرد می‌آید. (در مورد روابط حافظ و عماد، نک. ح ۱۲۹/۸.) اما چرا چنین احتمالی داده‌ام؟ از دو جهت: یکی این‌که اشاره‌ای به مدعی در مقطع غزلی که در اقتفا یا جواب غزلی از مدعی مفروض، به‌ویژه بـا تـوجه بـه روابـط احـتمالاً ناخوب این‌دو، چیزی غیرعادی یا دور از ذهن نیست. دیگر این‌که «به رغـم» شـاید دلیلی علاوه بر اختلاف فیمابین نیز داشته باشد، و آن این‌که حافظ محتوای غزَل عماد را، که تغزلی متعارف است، به گونه‌ای چشمگیر با مضامین خاص خود در بیتهای ۳ تا ۵ تغییر داده و نام «رندانه» هم بر این شعر خود گذارده است، چنان‌که به شرح خواهد آمد.

نِهفتن: به کسر اول درست است، چه «نـِ» پیشوند به معنای فرود و پایین است در بسی واژه‌ها: نِوشتن، نِهادن، نِهان، نگار و...

۳ ـ ۵: پیشتر بحثی داشتم دربارهٔ بهره‌گیری شعرا از تصاویری با بنمایهٔ جنسی و مضامین ظاهراً قبیح، حتی برای بیان وصال عارفانه، و گفتم که چگونه محتوای مذکور را از آن منتزع کرده‌اند تا قابلیت بیان و توصیف والاترین عشق را بیابد. (ایـن بـحث قضا را زیر عنوانی است برگرفته از غزل حاضر؛ نک. ج ۱، زیر عنوان «با تـو تـا روز خـفتنم هـوس است» ۱۹۲ ـ ۱۹۷؛ ضـمن ایـن‌که در ایـنجا بـرای بـیان بـهتر مـطلبْ

نمونه‌هایی علاوه بر آنچه در آن بحث آمد، ارائه خواهد شد.)

بهره‌گیری از بنمایه‌های جنسی و اروتیک پیشینه‌ای دراز در شعر پارسی، حتی برای بیان مقاصد اخلاقی و عرفانی، دارد، چنان‌که مثلاً در مثنوی مولانا بسیار دیده‌ایم که در ضمن مطالب و لطایف اخلاقی و حکمی از تصاویر و تعابیر آنچنانی سود می‌برد، یعنی از امری ظاهراً و عرفاً غیراخلاقی برای اغراض و اهداف خلاف آن. شعرا (از جمله خود مولانا) در زمینهٔ شعر عرفانی نیز تا آنجا که برایشان امکان داشته از چنین الفاظ و مضامینی سود جسته‌اند. آیا اینان برای بیان وصال عارفانه گزیری از این کار داشته‌اند؟ بیان این‌گونه معانی، بدون مصوّر کردن آنها به صورتی همه‌فهم تا چه حد امکان داشته است؟ آیا به راستی اصولی‌تر نبوده که برای بیان ملموس وصال و وحدت عرفانی، دست‌کم گهگاه از تصاویر مربوط به همخوابگی یا امثال و اَشباه آن استفاده کنند، یا لزوماً می‌بایست از معانی انتزاعی و ذهنی (که خود مشکل را دوتا، و یک امر مجرّد را مجرّد در مجرّد می‌کند) مدد می‌طلبیدند؟ این نگارنده، در ضمن بحث مبسوط خود دربارهٔ نمادگرایی، نمونه‌هایی متعدد و عبرت‌انگیز از نظم عارفانی که در بیان معانی مورد نظر از مصطلحات و مفاهیم پیچیده و مجرّد سود جسته‌اند و نتایج ناخوب این کار به دست داده و نیازی به تکرار نیست. (نک. ج ۱، زیر عنوان «زین پرده رمزی نشنوی» ۵۴۲ به بعد.) در هر حال، بخشی مهم از توفیق شعر مولانا، سعدی و حافظ از جهت تبیین به مدد تصاویر و معانی حسّی و ملموس، از جمله تصاویر مورد نظر، بوده است، و گمان نمی‌کنم کسی تردیدی در این باره داشته باشد. سنایی به گمانم از این حیث، یعنی بیان مفاهیم عارفانه با تصاویر جنسی، نیز فضل تقدم دارد و راه را برای دیگران گشوده است. او نشان داد که چگونه می‌توان قبیح‌ترین و شنیع‌ترین الفاظ و تعابیر (مطابق هنجارهای اخلاقی جامعه‌ای اسلامی) را به عزیزترین و لطیفترین معانی عارفانه بدل کرد. هم او بود که برای نخستین بار واژهٔ «هرجایی» را از خاک ذلّت برداشت و بر سریر عزّت گذاشت، یعنی از آن برای توصیف محبوب آسمانی، وجودی حاضر در هرجا، بهره جست:

از تو هرجایی ننالم، تا تو هرجایی شدی　　　نیست جای ناله از معشوق هرجایی مرا

(دیوان ۷۹۸)

آنگاه دیگر به کار گرفتن آن از سوی حافظ به همین معنی جای شگفتی نخواهد بود:...

رخساره به کس ننمود آن شاهد هرجایی (۴۸۴/۶) هم او در غزلی می‌گوید:

بار ندهند نزد ما به صبوح　　　هیچ بیگانهٔ مُرائی را

چون بود یار زشت پرمعنی　　　چکنم جور [حور؟ -م] هرکجایی را؟

چون شدی مست، جای خواب بساز   وز مـــیان بـــانگ زن ســـنایی را
(همان ۷۹۸)

پیداست از تجربهٔ وحدت سخن می‌گوید. مولانا در بیان صراحت کـلام از ایـن تصویر سود می‌جوید:

پرده بردار و بـرهنه‌گـو، کـه مـن   مـــی‌نخسپم بـا صـنم بـا پـیرهن
گفتم: ار عریان شود او در عـیان   نی تو مانی، نی کنارت، نی مـیان
(مثنوی ۱، ۱۰)

امیرحسن دهلوی:

کجا بودی، که ژولیده‌ست زلفت   لبت هم اندکی افگـارگونه‌ست؟
(دیوان ۳۳۶)

پیداست که لب بر اثر مکیدن بیش از حد زخمگن می‌شود، و نظایر فراوان آنـها. اینها همه و همه جلوه‌های ذوق شاعرانه است.

البته تردیدی نیست که اغراض ملامی نیز در این باره در میان است، مثل هر فسق و فجوری که اینان بر خود می‌بندند و هر شُنعتی که بر خویش می‌خرند. این نیز گفتنی است که شعرای پارسی‌زبان در این زمینه، البته در شعر جدّی (چـون شـعر هـزلی و هـجوی شـمار خـاص خـود را دارد) هـرگز کـار را بـدانـجا نکشـاندند کـه شـعرای عرب‌زبان؛ مثلاً مضامینی از این طراز که ابونواس گفت نگفتند:

اِنَّ الجَنابةَ مِـمَّنْ   جَنُبْتُ مِنه طَهورُ
(دیوان ابی نواس ۳۳۵)

(همانا جنابت از آن‌که من به او جُنُب شدم پاک است.) ابونواس در قطعه شعری که مقطع آن نقل شد سخن به شیوهٔ ملامتیان گفته، اما مصحح و شارح دیـوان او نـیز در حاشیهٔ همین شعرْ مضمون مذکور را از مبالغات رکیک دانسته است، ضـمن ایـن‌که شاعر ضمیر مذکّر (ه) را برای طرف خود به کار برده است.

شب قدر: پیشتر گفتیم که شعرای عارف و عرفانگرا آن را استعاره از شب وصال و وحدت آورده‌اند. (نک. ح ۳۰/۱.) سعدی، در همین معنی:

شب قدری بود که دست دهد   عـــارفان را سـماع روحـانی
(غ ۶۱۰)

خواجه در اینجا تعبیر جنسی خفتن یا هـمبستری را بـه کـار گـرفته، هـمچنان‌که نمونه‌هایی از آن را از زمانهای پیش از او به دست دادم، و به هر حال از این حیث در

جهت سنت پوییده است. اما او به این بسنده نمی‌کند، چون بلافاصله پس از ذکر «با هم خفتن»، استعاره‌ای دقیقتر را به کار می‌برد: دُردانهٔ نازک را در دل همین شب سوراخ کردن. یکی از معانی دُر یا لعل یا یاقوت سفتن، آنجا که سخن از زفاف و خفت و خیز در میان است، ازالهٔ بکارت است. برای مثال، نظامی در باب زفاف خسرو و شیرین، در ضمن استعارات فراوان و لطیف، همین استعاره را هم می‌آورد:

شبانروزی به ترک خواب گفتند　　　به مرواریدها یاقوت سفتند

(خسرو و شیرین ۳۹۴)

همچنین «لعل سفتن» را هم در همان‌جا به کار برده، که آن هم در حکم دُر سفتن در غزل خواجه است:

خدنگ غنچه با پیکان شده جفت　　　به پیکان لعل پیکانی همی سفت

مضافاً خود «دُر سفتن» نیز در وصف زفاف خسرو با شکر اسپهانی آمده است:

نسفته دُرّ دریاییش را سُفت　　　نگین لعل را یاقوت شد جفت

(همان ۲۸۵)

معادل این استعاره و امثال آن در شعر عارفانه، معنایی است چون افکاری بکر و لطیف که در ضمن شهود و مکاشفه به دل وارد می‌شود و فرورفتن و رخنه کردن در درون آنها خود به منزلهٔ مروارید سوراخ کردن است، که می‌دانیم چه کار ظریف و دقیق بلکه حوصله‌سوزی است. گفتیم که «دُر سفتن» تنها در موارد خاصی به این معنی است، زیرا معنای معمولی و رایج آن ورود به عوالم معانی دقیق و سروکار داشتن با رموز و اسرار عشق و عرفان است، چنان‌که مثلاً کمال خجندی، شاعر معاصر حافظ، می‌گوید:

دل صفت خال تو با زلف گفت　　　دانهٔ دُر در شب تاریک سفت

(دیوان ۵۷)

که دُر را استعاره از خال (با وجود سیاهی این و سپیدی آن) آورده و زلف را هم به منزلهٔ ریسمانی که مروارید را پس از سوراخ کردن در آن می‌اندازند. (در مورد دُر و دُر سفتن، نک. ح ۳/۹.)

و اما حافظ مضمون دو بیت یاد شده و استعارات مذکور را با بیت ۵ کامل می‌کند: شکفته شدن داماد یا به هر حال طرف مذکّر بر اثر وصال و زفاف. نخست از صبا یاری می‌طلبد. صبا از سویی بیمار، علیل و افتان و خیزان است، لیکن از سوی دیگر به عکس، یاری‌رسان، نیروبخش و شکوفانندهٔ گل و گیاه. اینها دو خصلت متضاد یا

پارادوکسی در وجود صباست. (نک. «صبا» در: ح ۱/۲.) حسینعلی هروی دربارهٔ این بیت دو احتمال ذکر می‌کند، یکی درست و دیگری نادرست: «غنچه هنگام سحر با وزیدن باد شکفته می‌شود. شاعر از باد صبا برای شادی و شکفتن خود یاری می‌خواهد. شاید هم اشاره به مضمون بیت قبلی دارد و همان معنی را که خواسته در آن بیت با مروارید سفتن برساند، در اینجا با شکفتن گل می‌فهماند.» تا اینجا مشکلی دیده نمی‌شود، اما یکباره می‌افزایند: «پس اینجا متکلم معشوق است.» (شرح غزلهای حافظ ۱، ۱۴۵) یعنی این معشوق است که می‌گوید: سحرگه شکفتنم هوس است، و سخن ایشان راه به چیزی جز این نمی‌برد، مگر این‌که قصد دیگری داشته‌اند و در عبارت اشتباه کرده‌اند و یا کم و کسری در حروفچینی وجود داشته که به این صورت درآمده است. با این عبارت چنین فهمیده می‌شود که حافظ در اینجا التفات از متکلم به مخاطب (معشوق) کرده و این معشوق چنین حرفی زده است. باید پرسید: در سراسر شعر پارسی کجا سراغ دارید یکچنین التفات ناگهانی و بیجایی را آن هم بدون هیچ فعل ناقلی مثل «گفت» و امثال آن؟ چه کسی تاکنون دیده که معشوق یا طرف مؤنثْ تفوّه به این کند که: من هوس آن دارم که چون گل به مدد صبا از حالت غنچگی باز شوم (=مُهر دوشیزگی‌ام برداشته شود)؟ مگر این موضوع که داماد به دلیل کامی که در زفاف برمی‌گیرد در سحرگاه شاد و شکفته شود اشکالی دارد که احتمال عکس آن را مطرح کرده‌اند؟

اما این‌که شاعر از صبا یاری می‌طلبد، یعنی یاریگری آن، در شعر خود خواجه بارها آمده است، از جمله در ابیات آغازین غزل: ای صبا، نکهتی از خاک ره یار بیار... (۲۴۴) یا:

در آرزوی خاک در یار سوختیم   یاد آور، ای صبا، که نکردی حمایتی

۶. تصویر مژه به صورت جاروب، نمونه‌های فراوان دارد، چون سعدی:

به امید آن‌که جایی قدمی نهاده باشی   همه خاکهای شیراز به دیدگان برُفتم

(غ ۳۶۹)

سیف فرغانی:

وگر تو نزد من آیی، ز عزّت خاک راهت را

بخواهد مردم چشمم به جاروب مژه رُفتن

(دیوان ۲، ۸۵)

۷. چنان‌که در آغاز گفتم احتمالاً مراد از «مدّعیان» عماد است. با توضیحاتی که

دربارهٔ بیتهای ۳ تا ۵ دادم معلوم شد که حافظ معانیی در این سه بیت درج کرده که عماد در غزلش نیاورده است. حال به گمانم «به رغمِ» هم به همین تفاوت محتوی برگردد، یعنی من برخلاف میل و سخن مدّعیانی چون عِماد، می‌خواهم شعری رندانه بسرایم.

شعر رندانه: به گمانم حافظ‌خوانان، بدون این‌که امثال من بگویند، خود تصوری روشن از شعر رندانه دارند، یعنی شعری ذاتاً دوپهلو و ایهامی (خصوصاً که در شعر حاضر ایهام‌القباحه هم هست، اگرچه به نیت معانی والای عرفانی)؛ شعری که طنز و طعن هم جزءِ جدانشدنی آن است. البته در این‌گونه شعر، شاعر غالباً مفر یا مخلص یا راه بیرون شدی نیز در آن برای خود باز می‌گذارد تا چنانچه با تقبیح و تشنیعی مواجه شود جوابی یا توجیهی برای آن داشته باشد و بتواند رد گم کند.

۱ صحن بستان ذوق‌بخش و صحبت یاران خوش است
وقت گل خوش باد، کز وی وقت میخواران خوش است

۲ از صبا هردم مَشام جان ما خوش می‌شود
آری، آری، طِیبِ انفاس هواداران خوش است

۳ ناگشوده گل نقاب، آهنگ رِحلت ساز کرد
ناله کن بلبل، که گلبانگ دل‌افگاران خوش است

۴ مرغ شب‌خوان را بشارت باد، کاندر راه عشق
دوست را با نالهٔ شبهای بیداران خوش است

۵ نیست در بازار عالم خوشدلی، ور زانکه هست
شیوهٔ رندی و خوشباشی عیّاران خوش است

۶ از زبان سوسن آزاده‌ام آمد به گوش
کاندر این دیر کهن، کار سبکباران خوش است

۷ حافظا، ترک جهان گفتن طریق خوشدلیست
تا نپنداری که احوال جهانداران خوش است

۱. صحبت: اینجا اسم مصدر = همدمی، آمیزش، خُلطه، همنشینی، نشست و برخاست (معین، با اندکی تغییر)

وقت گل خوش باد: سلمان:

بیا، بیا، که زمان بهار و وقت گل است — دمی به بادهٔ گلرنگْ وقت گل خوش دار
(دیوان ۵۱۲)

وقت خوش بودن یا شدن: در کاربرد عام و معمولی، خوب و دلپذیر بودن حالی است که شخص در آن است. اما کاربردی اصطلاحی نیز در تصوّف دارد، به معنای خوب و خوش بودن یا شدن دل و درون سالک و عارف به تناسب و اقتضای حال خاصی که در آن قرار دارد. وقت خوش (تصوف): صفای وقت و مراد از آن، قوّت و شدت نوع تفکرات و دقایق تفکرات است. پیام نو، «دورنمای تصوف در ایران»، به قلم بهار (معین) (دربارهٔ وقت به همین معنای اصطلاحیِ تصوف، نک. ح ۳۳۳/۷.)

۲. طِیب: بالکسر، بوی خوش و حلال، اَطیاب جمع؛ و تقولُ فَعَلتُ ذاکَ بطیبِ نفْسی و کذا بِطِیبَةِ نفسی، یعنی کردم این کار را به خوشی خویش، بی‌اکراه دیگری. (منتهی‌الارب) طیب مصدر هم هست. طابَ طِیباً: خوشمزه و پاک و پاکیزه گردید و حلال شد. (همان) طِیب: الف. پاکیزه شدن؛ ب. خوشبو شدن؛ ج. حلال شدن؛ د. (اسم) بوی خوش؛ ه. حلال، روا و پاک، پاکیزه؛ و. بهترین از هر چیز؛ ز. میل و خوشی طبع (معین)

هواداران: ایهامی است: به یک معنی برمی‌گردد به صبا، که گاهی مددکار و یاریگر (هم‌مقوله با هوادار) برای عاشقان است؛ انفاس پاک و خوشبو هم دارد. ایهامی هم از نوع ترجمه یا جزء در «هوا» هست که آن نیز راجع به صباست، چون بادْ خود هواست یا هوا هم دارد. معنای دیگر برمی‌گردد به «ما»، یعنی آنچه در بیت نخست «یاران» گفته شده، و «هواداران» همان یاران هستند. همچنین نَفَس (در «انفاس») خود بازبسته به هواست.

۳. ناگشوده گل نقاب: وجه وصفی و بر روی هم حالت قیدی دارد برای فعل «آهنگ ساز کردن».

نقاب گل: چند بار به کار برده، و مقصود از آن، حالت غنچگی و فروبستگی گل است، و به عکس، گشودن یا کشیدن نقاب به معنای شکوفا شدن آن. تصویری است از زنان زیباروی نقاب‌دار یا مبرقع که به گل نسبت داده شده. آن کس هم که نقاب از روی گل می‌کشد معمولاً صباست، اگرچه با استفهام یا تجاهل بگوید: «نقاب گل که کشید؟» (۲۲۴/۲) مگر هم او نبود که «گره‌بند قبای غنچه وا کرد»؟ (۱۲۶/۲)

آهنگ: وقتی مثل این مورد با فعل «ساز کردن» می‌آید، در درجهٔ نخست به معنای نغمه یا ترانه است، لیکن در وهلهٔ بعدْ ایهامی به معنای قصد و عزم نیز دارد. اما وقتی فعل جمله «آهنگ کردن» است این نسبت معکوس می‌شود، یعنی معنای نخست همان عزم و قصد است و معنای ایهامی نغمه و ترانه، همچنان‌که در این بیت او:

این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت　　　واهنگ بازگشت ز راه حجاز کرد؟

در هر حال، در اغلب موارد استعمال «آهنگ» در اشعار خواجه همین دو معنای اصلی و ایهامی وجود دارد، خواه معنای اصلی آن باشد یا این.

رِحْلت: (عربی: رِحلَة) رَحْل = پالان شتر نر و ماده، جمع: اَرحُل و رِحال؛ رِحلة = بار بستن بر شتر (لسان‌العرب) و چون این کار به هنگام کوچ صورت می‌گیرد معنای کوچ یافته است، همچنان‌که «رحیل» نیز اسم به همین معنی است. رِحله: به کسر، کوچ

(منتهی‌الارب) معنای رایج مردن هم معنای مجازی رحلت است، یعنی کوچیدن به جهان دیگر.

۴. مرغ شبخوان: بلبل، خروس نیز (برهان، معین) رشیدی فقط بلبل، ضمن این‌که اینها را مترادف آن ذکر کرده: مرغ باغ، ـ چمن، ـ زندخوان، ـ شباهنگ، ـ شبخیز، ـ سحر، ـ صبح‌خوان. اما در مورد معنای خروس، مرغی که به قول خواجه «طرب از برگ گل سوری» می‌کند نمی‌تواند خروس باشد.

راه: ایهامی به اعتبار مرغ شبخوان یا بلبل به «راه» در اصطلاح موسیقی دارد = نغمه و آهنگ. (نک. ح ۱۳۵/۴.)

بیداران: «ان» نسبت، مثل خسرو کواتان (قبادان)، حنابندان، آشتی‌کنان، شادان، شایگان

۵. عیّاران: گذشته از معنای اصلی، در تصوف و عرفان به معنای سالکان سبکبار و گرمرو است که نقد دو جهان در یک نظر می‌بازند؛ خواجو:

چو عیاران دو عالم برفشانید   وگرنی، ترک عیاری بگویید

(دیوان ۶۸۶)

هرکه خواهد که برد سر به سلامت، خواجو   گو درین کوی منه پای، که عیارانند

(همان ۶۸۸)

(نک. ح ۲۷/۱.)

۶. سوسن آزاده: = سوسن آزاد، سوسن سفید؛ سوسن چهار نوع است: آزاده، ازرق، زرد و الوان. (دهخدا) سوسن گلی است از جنس *Lilium* متعلق به خانوادهٔ *Liliaceae* یا تیرهٔ سوسنی‌ها، که در انگلیسی lily و در عربی همان سوسن گفته می‌شود. در تورات از آن به صورت shushann یا shoshannium نام برده شده و آن را با شوش (Susa) شهر قدیمی مرکز حکومت عیلام، که این گل در آنجا به فراوانی وجود داشته، مرتبط دانسته‌اند. در بهار به‌صورت خودرو در کوه و دمن می‌روییده و به عنوان گل زینتی نیز کاشته می‌شده است. به خوشبویی متصف بوده و گاه همراه با سیر و به عنوان ضدّ این گیاه بدبو به کار رفته است. گیاه سوسن دارای برگهای باریک قائم و گلهای سفید در انتهای ساقهٔ گل است. بر صفحهٔ گلبرگها، خال یا رگه‌های رنگین، بیشتر زرد و به ندرت آبی، وجود دارد. گلبرگهای زبان‌مانند سوسن را نشانهٔ افشای راز دانسته‌اند، در برابر غنچه که بسته است و نهان‌دارندهٔ اسرار خوانده شده است، چنان‌که خواجه می‌گوید:

کنون دلبستگی غنچه با گل کی نهان ماند؟
که هرچ اندر دل غنچه‌ست، سوسن بر زبان دارد

سوسن در مورد کسی که با وجود زبان داشتن عاجز از تکلم باشد نیز به کار می‌رود و این دو تعبیر پارادوکسی زبانداری و خاموشی در سراسر شعر قدیم به چشم می‌خورد؛ به گفتهٔ خواجه:

ز مرغ صبح ندانم که سوسن آزاد چه گوش کرد که باده زبان خموش آمد

در مورد این‌که چرا با آن‌که پنج گلبرگ بیشتر ندارد «ده‌زبان» خوانده شده به نظر می‌رسد کاسبرگهای سفید پنجگانهٔ آن را هم که شبیه گلبرگهاست برشمار گلبرگها افزوده‌اند. دلیل «آزاد» یا «آزاده» خواندن آن شاید رنگ سفید آن باشد که نشانهٔ پاکی و یکرنگی و یا از جهت زبان‌آوری و حقگویی و به احتمال بیشتر به سبب زبان برگرفتن و خاموش و رازدار ماندن آن باشد. (بهرام گرامی، گل و گیاه ۲۰۱ ـ ۲۰۷، به تلخیص و قدری تغییر)

سبکباران: سبکبار در اینجا یعنی مخفّ و به دور و فارغ از وابستگیها و علایق و تعلقات این جهان. وارستگی طبعاً در خلق و خوی و چگونگی نگرش آدمی به جهان و رفتار با دیگران بسیار مؤثر است. فرد سبکبار کار جهان را چندان به جِد نمی‌گیرد و با این و آن بر سر بیشی و کمی یا به انگیزهٔ آزمندی درنمی‌آویزد. غالبا خوش و آسوده و خندان است، و جز عشق و وصول به غایات معنوی و روحانی مقصودی نمی‌شناسد. حسن بصری می‌گوید: نَجَا المُخَفَّفونَ و هَلَکَ المُثَقَّلونَ. (کشف‌المحجوب ۴۷۲) (سبکباران رَستند و سنگینان [از متاع دنیا] هلاک شدند.) سبکبار را به معنای بیدرد و فارغ از معنی هم آورده است. (نک. ح ۱/۵.)

۷. تَرک: «بدان که ترک، ترک فضولات است، نه ترک ما لابُدّ، از جهت آن‌که چنان‌که مالِ بسیار ناپسندیده و مانع راه است، ترک ما لابد هم ناپسندیده و مانع راه است، از جهت آن‌که آدمی را قوت و لباس و مسکن به قدر ضرورت ضروری است. اگر جمله را ترک کند محتاج دیگران شود و طمع پیدا آید، و طمع اُمّ‌الخبائث است.» (عزیز نسفی، مقصد اقصی ۲۲۳)

جهانداران: به دو معنا و به طریق ایهام آورده است: الف. پادشاهان؛ ب. دنیاداران.

۱ کنون که بر کف گل جام بادهٔ صاف است
به صد هَزار زبان بلبلش در اَوصاف است
۲ بخواه دفتر اشعار و راه صحرا گیر
چه وقت مدرسه و بحث کشف کشّاف است؟
۳ ببرُ ز خَلق و ز عَنقا قیاس کار بگیر
که صِیت گوشه‌نشینان ز قاف تا قاف است
۴ فقیه مدرسه دی مست بود و فتوی داد
که می حرام، ولی به ز مال اوقاف است
۵ به دُرد و صافْ ترا حکم نیست، خوش درکَش
که هرچه ساقی ما کرد، عین الطاف است
۶ حدیث مدّعیان و خیال همکاران
همان حکایت زردوز و بوریاباف است
۷ خموش، حافظ، و این نکته‌های چون زرِ سرخ
نگاه دار، که قُلّاب شهر صرّاف است

۱. جام گل: دو معنی دارد: الف. گل سرخ، که به شکل جام است و سرخی آن استعاره از بادهٔ صافی که در درون آن قرار دارد؛ ب. جام گل (اصطلاح گیاهشناسی) جام گل: Corolla دومین پوشش گل است که مجموعاً گلبرگها را به وجود می‌آورد. این بخش معمولاً به رنگهای مختلف دیده می‌شود. ممکن است از قطعات پیوسته یا مجزا تشکیل شده باشد. (پرویز شهریاری، فرهنگ اصطلاحات علمی)

۲. مضمون بیت، یادآور شعر دیگر اوست:

دو یار نازک و از بادهٔ کهن دو منی — فراغتی و کتابی و گوشهٔ چمنی

به‌ویژه که در هردو شعر، سخن از عزلت و انزوا می‌رود.

دفتر اشعار: ممکن است مرادْ سفینه یا جُنگی گزیده از اشعار شاعران مختلف بوده باشد، که در قدیم به وفور وجود داشت (کما این‌که برخی از آنها در زمان ما یافته شده و در کتابخانه‌ها نگهداری می‌شوند.) برخی شاعران هم جنگهایی خاص خود

داشته‌اند. می‌توان حدس زد که بیشتر چنین دفترهایی به درد بهره‌گیری و مطالعه و لذتیابی در مواقع رفتن به صحرا می‌خورده تا مثلاً دفتری از اشعار خود شخص، گو این‌که ارادهٔ این‌یک نیز اشکالی ندارد.

مدرسه: در حافظ همه‌جا به معنای مدرسهٔ دینی، یعنی یکی از واحدهای حوزهٔ علوم دینی است، همچنان‌که بیشتر موارد کاربرد واژهٔ «علم» نیز به معنای علوم دینی است. مدرسه در اشعار، به‌ویژه غزل، به‌طور معمول نمادی منفی و نامقبول است، چرا که محل تعلیم علوم دینی یا به تعبیر متصوفه «علم رسمی» و فارغ از حقایق مورد نظر ایشان است، و در مجموع در همان حکم است که زهد و زاهد. بحثها یا به قول خواجه «قال و قیل مسئله» که در این مدارس جریان داشت در عالم شعر و ذوق چونان هیاهوی بسیار برای هیچ انگاشته می‌شد، که اگر هم هیچ عیبی بر آن مترتب نمی‌بود دست‌کم ملال‌آور و دلگیر تلقی می‌شد، ضمن این‌که یکی از فراورده‌های آن خودبینی و «عُجب علم» بود. از همین روی است که سنایی می‌گوید:

از مدرسه و صومعه کردیم کناره — در میکده و مصطبه آرام گرفتیم

(دیوان ۹۵۰)

البته سعدی، با برداشتی متفاوت از مدرسه، در حکایتی می‌گوید:

صاحبدلی به مدرسه آمد ز خانقاه — بشکست عهد صحبت اهل طریق را

گفتم: میان عالم و عابد چه فرق بود — تا اختیار کردی از آن این فریق را؟

گفت: آن گلیم خویش به در می‌برد ز موج — وین جهد می‌کند که بگیرد غریق را

(گلستان ۱۰۴)

پیداست این نیز از همان مدارس یا حوزه‌های دینی است، و در این حکایت از آن روی بر خانقاه رجحان نهاده شده که متعلمان آن می‌توانند با رفع مسایل و شبهات خلق، به زعم شاعر آنان را از غرقگی در گرداب سرگشتگی و شک و گمراهی برهانند. در هر حال چنین ترجیحی ممکن است در عالم شعر و ذوق چندان خوش نباشد، هرچند مطابق شعر خواجه نه مدرسه مطبوع طبع است و نه خانقاه. دیگران هم در شعر عارفانه و قلندرانه از مدرسه بدگویی کرده‌اند؛ اوحدی:

هوست معتکف خانهٔ خمّارم کرد — عشقت از صومعه و مدرسه بیزارم کرد

(دیوان ۱۴۶)

حافظ هم از این قاعده بیرون نیست و جملگی کاربردهای «مدرسه» در اشعارش منفی است.

کشف کشّاف: گذشته از قصد ساختن جناس اشتقاق، نامی است کوتاه از کتاب الکشف عن مشکلات الکشّاف، که شرح یا حاشیه‌ای است بر تفسیر شهیر ابوالقاسم محمود زمخشری خوارزمی به نام الکشّاف عن حقائق التنزیل، نگاشتهٔ سراج‌الدین عمر بن عبدالرحمن فارسی قزوینی (ف ۷۴۵) یا به قول سعید نفیسی، کتاب الکشف علی الکشّاف از سراج‌الدین عمر بن رسلان بلقینی کنانی عسقلانی، دانشمند مشهور مصری (ف ۸۰۵) که در روزگار حافظ شهرت داشته است. (نک. معین، حافظ شیرین‌سخن ۱۱۸ ـ ۱۲۰.) غنی کتاب را کشف الکشّاف و مؤلف را شیخ ابوحفص عمر بن عبدالرحمن، معروف به سراج، از شاگردان قوام‌الدین عبدالله، و از معاصران خواجه نام می‌برد. (یادداشتها ۲۵۴) به هر حال اختلاف قول در ضبط نام کتاب و مؤلف هست.

اما «شرح کشّاف خواندن: کنایه از هرزدرایی و پرگویی است؛ اشرف:

بر مصحف روی او نظر کن، زاهد　　　بسیار مگوی و شرح کشّاف مخوان»

(وارسته، مصطلحات‌الشعراء ۱۷۷)

۳. عزلت: محیی‌الدین دربارهٔ عزلت، در رسالهٔ حلیةالابدال: «عزلت به دو قسم است: عزلت ارادت آمیزندگان، و آن به تن باشد از آمیختن با دیگران؛ و عزلت محققان، و آن به دل بوَد از بودنیها.» (رسائل ابن‌عربی ۱۳) هم او در همان رساله، در باب نیت و قصد از اعتزال: «اما معتزلان را سه نیت بود: یا از بهر پرهیز کردن از بدیِ مردم بود، یا پرهیز کردن بدی خود از مردم، و این نیت بلندتر است از نیت اول، از بهر آن‌که نیت اول، بدگمانی است به مردم، و دوم بدگمانی است به خود، و بدگمانی به نفس خود اولیتر است از بدگمانی به مردمان، که او به بدِ خود شناساتر است. و سوم برگزیدن صحبت کردن با خدای تعالی ـ جلّ جلاله ـ از جانب گروهی مردم که بلندترند. و بلندترین مردم کسی باشد که دور شود از نفس خود از بهر صحبت با حق.» (همان جا)

و اما عزلت و گوشه‌گیری از خلق را در عالم تصوف و عرفان جز به قصد غور و تعمق و تأمل روا نشمرده‌اند، چنان‌که: «مرید مبتدی را چاره نبود از عزلت اندر اول کار از ابناءِ جنس او.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۵۳) از عارفانی چون ابوسعید ابوالخیر، ابوعبدالله ابن‌خفیف، ابواسحق کازرونی و عزیز نسفی سخنانی به دست است در نفی و ردّ عزلتی که معادل مردم‌گریزی است. نیز در شطحیه‌ای از ابن‌عربی گفته شده: کسی که از خلق بگریزد به سوی حق، او خدای را نشناخته است؛ مگر خدا در خلق نیست؟

(حسنات‌العارفین ۳۸) هم او بر آن است که همهٔ اشیا، از جمادات و نباتات و حیوانات، معرفت دارند، لیکن این سِرّ جز بر عارف ظاهر نیست. (همان ۳۷) در هر حال، خلق خدا مخلوق اوست؛ نه تحقیر مخلوق جایز است و نه گریز از او. مأثوره‌ای از ابوسعید می‌گوید: «صوفی صوفی نبود تا همه خلق عیال او نشوند.» (همان ۳۰) نوعی نادر از عزلت هم هست برای آسوده ساختن دیگران از خود، چنان‌که آن رهبان که از او پرسیدند: راهبی؟ گفت: نه، سگبانم، سگ نفْس خود را از میان مردم بیرون آورده‌ام تا سلامت یابند. (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۵۴)

عزلت از خلق در شعر حاضر، به گواهی خود شعر، انزوای عارفانه نیست بلکه به جهات و جوانب محیطی که خواجه توصیف می‌کند بازمی‌گردد، مگر این‌که بگوییم او تفکیکی میان این‌دو نکرده و هردو را خواسته است.

عَنقا: (= عنقاء) پرنده‌ای بزرگ‌پیکر که البته عقاب نیست. برخی گفته‌اند جز نام او هیچ خصوصیتی از او دانسته نیست. (لسان‌العرب) عنقا: الف. صفت: مؤنث اَعنق، زن درازگردن؛ ب. اسم: سیمرغ؛ ج. (تصوف) عقل، وهم، عقل فعال (معین)

عنقاءِ مُغرِب: کلمه‌ای که اصل آن شناخته نیست. گفته‌اند از آن روی عنقاء نامیده شده که بر گردنش سپیدیی چون طوق دارد. کراع گفته است: از پندارها دربارهٔ او یکی این است که در هنگام غروب خورشید آشکار می‌شود. نیز گفته‌اند جز در فاصلهٔ زمانی طولانی دیده نمی‌شود. عنقاءِ مُغرِب [عربی: سیمرغ فروبرنده و بلع‌کننده، یا مُغرَب به معنای سیمرغ نو و غریب‌آورده] سنایی:

کس نیامد به عشق بر پیروز عشق، عنقای مُغرب است امروز

حدیقه، طبع مدرس رضوی ۳۳۴ (معین، اعلام) (در مورد «سیمرغ» توضیحات کافی داده شده؛ نک. ح ۲۶۹/۶؛ نیز در خصوص عنقا از جهاتی دیگر، نک. ح ۷/۳.)

قاف: فروزانفر: «مطابق روایات اسلامی، کوهی است بر گِرداگرد و پیرامون جهان که از زمرّد سبز است، و بعضی گفته‌اند که از زر و سیم و یاقوت و زمرّد و انواع گوهر است، و کمان رستم [= قوسِ قُزح، آزفنداک، تیراژه ـ م] عکس رنگهای این گوهرهاست که بر هوای صافی می‌زند، و میان این کوه و آسمان، فاصله به مقدار قامت مردی است، و بعضی می‌گویند که آسمان بر روی این کوه است و میان آن و آسمان فاصله‌ای نیست و آفتاب از این کوه برمی‌آید و هم از پس آن غروب می‌کند. پیشینیان آن را کوه البرز می‌نامیده‌اند. البدءُ و التاریخ، طبع پاریس، ج ۲، ص ۴۶.» (شرح مثنوی ۲، ۴۸۹) وقتی ذوالقرنین از کوه قاف، که به گفتهٔ مولانا از زمرد است، می‌پرسد «کوههای دیگر چیستند» قاف پاسخ می‌دهد: آنها عروق من‌اند و:

من به هر شهری رگی دارم نـهان		بر عـروقم بسـته اطـراف جـهان
حق چو خواهد زلزلهٔ شهری، مرا		گوید او من برجـهانم عِـرق را...
نزد آن کس که نداند عقلش ایـن		زلزله هست از بـخارات زمـین
(مثنوی ۴، ۴۹۸)

قاف = البرز، که نام آن در اوستا هَرَ بِرِزائیتی Hara bərəzaity (= کوه بلند و بزرگ) است. کوه قاف در رسالهٔ عقل سرخ شیخ اشراق در پیوند با سیمرغ، نمادهایی از عوالم بالا و مشرف بر عالم محسوس‌اند. «کوه قاف اشاره به آسمان و افلاک، عالمی در ماورای عالم محسوس دارد.» (تقی پورنامداریان، رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی ۱۶۱) آن سوی این کوه، که از بلندی سرش به آسمان رسیده است، مشرق است: اقلیم فرشته ـ عقل‌ها، شهرستان جان، انوار قاهره و درخشانی که با اشراق دایمشان کاینات را تداوم می‌بخشند، بهشت جاودانی ارواح پاک و کامل. (همان ۳۵۶) به گمان نگارندهٔ این سطور، کوه قاف در یک کلمه: کعبهٔ آمال و مدینهٔ فاضلهٔ عارفان و مأمن و مأوای ارواح پـاک و هـمان عـالم حـقایق ازلی ـ ابـدی است. (نـیز نک. عـلی سـلطانی گردفرامرزی، سیمرغ در قلمرو فرهنگ ایران ۱۶۷.)

سنایی، در بیتی نزدیک به سخن خواجه:

گر از زحمت همی ترسی، ز نااهلان ببُر صحبت
که از دام زبون‌گیران به عزلت رَسته شد عـنقا
(دیوان ۵۶)

(در شرح شطحیات روزبهان هم به این بیت استناد شده، لیکن به این صورت: اگر خلوت همی خواهی، ز نااهلان... ۵۹۹) هم او:

همچو عنقا ز خلق عزلت گیر		تات نکْشند در قفس به زحیر
(حدیقه ۳۰۶)

قاف تا قاف: نظامی، دربارهٔ خسرو پرویز:

به عزم دستبوسش قاف تا قاف		کـمر بسته کـلهداران اطـراف
(خسرو و شیرین ۲۷۷)

سلمان، در باب همسر سلطان، که پوشیده‌روی در حرم سلطانی بوده است:

ذات او چون ذات عنقا کس نـدید، امـا شـنید
صیت او چون صیت عنقا قاف تا قاف جـهان
(دیوان ۵۹۵)

گفتنی است بیشترین مضمون را دربارهٔ عنقا و عزلت و قاف در سبک هندی ساخته‌اند و بیشترین دعوی نیز از جانب شاعران هندی‌سرا بوده است، همچنان‌که کلیم:

در کیش ما تجرّد عنقا تمام نیست　　　در بند نام ماند اگر از نشان گذشت

(دیوان ۱۲۴)

زعنقا: قزوینی: چو عنقا، که خانلری بهتر می‌نماید.

۴. فقیه: پیشتر گفته‌ام که فقیه، در عرصهٔ شعر، یکی از اعضای طیفی است که آن را طیف «مستوران» در برابر طیف «مستان» خواندم، یعنی در شمار زاهد، واعظ، مفتی، قاضی و... به همین‌سان فقیه نیز، چون سایر اعضای این طیف، آماج نقد و طعن و هجمهٔ اهل شعر و ذوق و نیز عرفان قرار داشته است. حتی فردی چون ناصرخسرو، با آن‌که چندان میانه‌ای با عوالم ذوقی و تغزل ندارد، به شیوهٔ مطلق‌سازانه که غالباً عادت غزلسرایان است، فقیه را «اژدها» می‌خواند، در برابر شاهان، که اینان را با وجود مفاسد شناخته شده‌شان در حکم «مور» نسبت به اژدهای فقیه می‌داند:

از شاه زی فقیه، چنان بود رفتنم　　　کز بیم مور در دهن اژدها شدم

(دیوان ۱۳۹)

در هر حال، در شعر پارسی، به‌ویژه غزل، نبردی بی‌امان با فقها همچون دیگر اعضای طیف زهد جریان داشته و مضامینی بی‌شمار نیز در این باره، بیشتر به زبان طنز و طعنه و تعریض، پدید آمده است. اما چرا فقیه مدرسه؟ به نظر می‌رسد لفظ با دقت تمام گزینش شده باشد. فقیه مدرسه قاعدتاً کسی بود مثل معلم و استاد، ولی در مدرسهٔ دینی. مقرری یا شهریه‌ای که اینان دریافت می‌کردند و همچنین کلّ هزینهٔ این مدارس، عمدتاً از محل عواید اوقاف تأمین می‌شد. پس فقیه چنین مدرسه‌ای می‌خواهد یا می‌تواند بگوید: امثال من هم در خوردن مال اوقاف (مال متعلق به ایتام و صغار و ارامل و غیره) سهیم‌اند. پیداست تفاوت میان بهره‌وری فقیه معمولی از مال اوقاف با آن فقهای رده‌های بالا که گاه با مقامات حکومتی و قضات و محتسبان و غیره دست در یک کاسه داشته و به «شرب‌الیهود» ملک و مال مسلّم مردم مشغول بوده‌اند، تفاوت صرفاً در مقدار خوردن است، و نه در نفس و اصل قضیه. پس این فقیه ظاهراً در یکی از لحظات «مستی و راستی» حرف حقی بیان داشته یا از دهانش پریده است که: باده درکشیدن، با وجود حرمت، بهتر از بالا کشیدن حق مشمولان مال اوقاف است. همچنین، چنانچه این فقیه فقط از شمار فقیهان معمولی مدرسه (و نه از

رده‌های بالاتر و متنفّذتر) بوده باشد، این فرض نیز ممکن است که او از سهم کمتر خویش از مال وقف ناخرسند بوده و لذا به یک کرشمه دو کار کرده است: هم باده‌خواری خود را توجیه کرده، و هم کینهٔ خود را از مسؤولان کلّ اوقاف، که به اصطلاح لفت و لیس‌های کلان می‌کرده‌اند، ابراز داشته است. در هر حال «فقیه مدرسه» (با هم) نیز در اشعار نمونه‌های متعدد دارد. مثلاً ناصر بخارایی در نقد او در مضمونی متفاوت با آنِ حافظ می‌گوید:

فقیه مدرسه فتوی همی دهد در شهر   که: خون خلق مباح است و آب باده حرام

فَتوِي؟ یا فَتویٰ؟: برای مشخص شدن چگونگی خوانش واژه‌های ممال (تبدیل آ ā به ئی ī) در اشعار حافظ، و اساساً در شعر پارسی، نظر خود را ارائه می‌کنم. البته مراد فقط مواردی است که واژهٔ ممال به هردو صورت، یعنی معمولی و با اماله، می‌تواند خوانده شود، و نه آنها که به دلیل وزن باید الزاماً ممال گفته شود، مثل: سرم به دنیی و عقبی فرونمی‌آید، کشت ما را و دم عیسِیِ مریم با اوست. اما مواردی هم هست که منظور من است و به هریک از دو صورت که بخوانیم وزن درست درمی‌آید، همچون: ز دست شاهد نازک‌عذار عیسی‌دم، همچو موسی اَرِنی‌گوی به میقات بریم، و نظایر اینها. به نظر بنده و مطابق سنّت غالب، این‌گونه موارد هم شاید بهتر باشد به صورت ممال (عیسِي، موسِي) تلفظ شود. قدمای ما (از جمله حافظ) هم خود به بیشترین احتمال به همین شکل می‌خوانده‌اند، و شواهد بر آن فزون از شمار است. اما پیش از هرچیز، دلیل این گرایش پیشینیان را باید در نهاد و سرشت زبان پارسی جستجو کرد که همواره در طول تاریخ در جهت آسانتر و نرمتر و روانتر شدن تلفظ و خوشتر شدن آهنگ سخن حرکت کرده و همین امرْ محور و مبنای بسیاری تحولات در این زبان بوده، و همین گرایش گذشتگان به ممال خواندن را نیز می‌توان در همین زمینه ارزیابی کرد، زیرا تلفظ به صورت «ئی» ī آشکارا نرمتر و هموارتر و آسانتر از «آ» ā است. دگرگونیهای تلفظ و خوانش در جهت نرمی و روانی در طی تاریخ این زبان چندان زیاد است که طرح و توضیح و تحلیل آنها بالغ بر کتابی بزرگ خواهد شد و طبعاً در گنجایی کار ما نخواهد بود، ضمن این‌که گمان می‌کنم اهل زبان و ادب خود به دگرگونیهایی از این شمار و موارد آن آگاهی دارند. در مورد شواهد، قبل از هرچیز، و اگر راه دور نرویم، مواردی در دیوان هست که سنت کتابت نُسَخ نشان می‌دهد که به احتمال بسیار خود خواجه هم به اماله در خوانش متمایل بوده، و مورد آن قضا را همین واژهٔ «فتوِی» است، بنگریم: بر او نمرده به فتوِیّ من نماز کنید، تا به فتوِیّ خرد

حرص به زندان کردم (که خانلری، با توجه به آشنایی با سنن قدیم زبان و ادب، هردو را به همین صورت و با تشدید نوشته، در حالی که سلیم نیساری هردو را، بدون هیچ‌گونه توضیحی به صورت مرجوح «فتوای» کتابت کرده است. نک. دفتر دگرسانیها ۸۳۷ و ۱۰۵۰.) و اما گرایش به خوانش ممال از نخستین متون شعر پارسی کاملاً آشکار بوده است. ببینید، من تنها شواهدی را نقل می‌کنم که هردو شیوهٔ خوانش در آنها به دلیل وزنی امکان داشته، اما شاعر به وضوح به صورت ممال گفته است. در شاهنامه موارد بیش از آن است که بتوان به آسانی شمار کرد، و شواهد زیر، نوعی است و نظایر آن بارها آمده است:

همه برکشیدند گردان سِلیح　　　به دل خشمناک و زبان پرمِزیح

(۱، ۲۵۵)

که به سادگی می‌توانست صورت اصلی و عربی، یعنی «سلاح» و «مزاح» را با هم قافیه کند، ولی ممال را ترجیح داده است. جالب توجه این‌که او نه‌تنها در قافیه بلکه در آغاز یا در درج بیت هم واژه‌ها را ممال آورده است:

سِلیح است بسیار و مردم بسی　　　سرافراز نامی ندانم کسی

(۲، ۲۰۷)

بدید آن نشست سیاوش پلنگ　　　رِکیب دراز و جناغ خدنگ

(۳، ۲۱۰)

همه پاسبانیم و گنج آنِ تست　　　فِدِی کردن جان و رنج آنِ تست

(۳، ۲۱۲)

که در هیچ‌یک به صورت اصلی و غیرممال نیاورده است. خاقانی هم معمولاً در همین طریق می‌پوید، و مثلاً در درج بیت «فِدی» و «نِدی» می‌آورد، به جای فدا و ندا:

نیت آن همی کنم، که ترا جان فِدِی کنم

به جهان این نِدِی کنم، که سرم باد و پای تو

(دیوان ۶۵۶)

مولانا هم «حِنِی» می‌گوید، به جای حِنا:

امسال سال تست، اگر زهره‌طالعی　　　زهره حِنِی ببست ازین مژده دست و پا

(کلیات ۷، ۱۴۲)

به راستی اگر چنین ترجیحی در میان نبوده، چه موجبی برای چنین کاربردهایی وجود داشته است؟ همچنین این نگارنده نمونه‌های فراوان از اشعاری دارد که بنای

تمامی یا اکثریت قریب به اتفاق قوافی آنها بر مبنای کلمات ممال است، لیکن ذکر حتی چند مورد از آنها نیز موجب اطالهٔ کلام خواهد بود، اگرچه مجموع این شواهد، مرا در اعلام این نظر راسخ می‌کند. و اما گمان نکنید که این ترجیح تنها در شعر بوده، چون نمونه‌های بسیار از تمایل به اماله در متون نثر نیز به دست است (اگرچه در نثر، صورت غیرممال نیز به همان اندازه رواج داشته است) مثال: «هر که ذکر او کرد و پندارد که به استحقاق ذکر او رسید، بر افترِی افتید.» (روزبهان، شرح شطحیات ۲۸۰ ـ ۲۸۱) به جای «افتراء»؛ یا: «در کنج ادبیر کاهلی تنبل زده.» (رسائل خواجه عبدالله انصاری ۲۰۵) به جای «ادبار». به هر حال پیشنهاد می‌کنم خوانندگان گرامی در خوانش چنین مواردی، چه در حافظ و چه در دیگر متون، به این گرایش آشکار و چیرهٔ گذشتگان التفات داشته باشند خواه در عمل به صورت ممال بخوانند، و خواه نخوانند.

اوقاف: اصطلاحی است فقهی که در دیوان [= دیوان حکومتی و مملکتی ـ م] نیز به همان معنی فقهی به کار می‌رفته است، همچنان‌که امروز نیز به کار می‌رود. وقف در اصطلاح فقه، عبارت از نگهداری (تحبیس) مال، و روان و جاری ساختنِ (اطلاقِ) ثمرهٔ آن است برای مقاصدی که معین می‌شود. بدین معنی، اصل مال را با قرار و شرایط مخصوص از خرید و فروش و دیگر معاملات متوقف می‌سازند تا از منافع آن برای مصالح همه یا طبقهٔ بخصوصی بهره‌برداری شود. از شرح لُمعه، ج ۱، ص ۲۲۸. در روزگار ساسانیان دیوان خاصّی بدین نام (دیوان اوقاف) وجود داشته است. نرشخی، تاریخ بخارا، ص ۳۱. در ادوار بعدی، املاک وقفی پیوسته مورد نظر و توجه حکومتها بوده است [...] امور اوقاف را قضاة سرپرستی می‌کرده‌اند؛ با این همه در مواردی دیده می‌شود که جز قضاة افرادی را به تصدّی و تولیت اوقاف معین می‌کرده‌اند. (اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۲۳۲) ادارهٔ امور اوقاف، از جهت رعایت موازین شرعی، دقت و عفت تمام طلب می‌کرده است: «یکی از مصالح دینی و مهمات شرعی، ترتیب کار اوقاف است که سبب بقاءِ آثار خیر و اِعلام شعار شرعیات است تا منافع و جَدوای [= عطا و فایدهٔ ـ م] آن به مستحقان رسد.» (عتبة‌الکتبه ۵۴)

اوقاف در شیراز، در سدهٔ هشتم و به‌ویژه روزگار حافظ، اوضاع خوب و بسامانی نداشته، چنان‌که از مجموع اقوال و امارات برمی‌آید. حمدالله مستوفی (ف ۷۵۰): «... و دیگر جامعه‌ها و خوانق و مدارس و مساجد و ابواب‌الخیر، که ارباب تموّل ساخته‌اند، بسیار است، همانا از پانصد بقعه درگذرد، و بدان موقوفات بی‌شمار، امّا از آن کم به منصب استحقاق می‌رسد و اغلب در دست مستأکله است.» (نزهة‌القلوب، المقالة‌الثالثة

۱۱۵؛ مستأکله: همان ارباب اختلاس است و آنچه در اصطلاح عامه «بخوربخورکنان» می‌گویند.) سعدی در یک سده پیش به شکلی دیگر از اوقاف شیراز نالیده بود؛ در قطعه‌ای:

حدیث وقف به جایی رسید در شیراز — که نیست جز سَلِس‌البول را در او ادرار
فقیه گرسنه تحصیل چون تواند کرد؟ — مگر به روز گدایی کند، به شب تکرار

می‌گوید: مال وقف را می‌خورند و از آن چیزی، یا چندان چیزی، به طُلّاب و محصلان نمی‌رسد. به گمان من بعید نیست طنز و انتقاد کوبندهٔ حافظ متوجه امیر مبارز، یعنی متوکل کلّ امور اوقاف، بوده باشد، هرچند در یک نظرگاه کلّی، مبارز هم با کارگزارانش در امور اوقاف از یک قماش است. بنگریم که این حکمران متظاهر «دین‌پناه» در باب اوقاف چه عملکردی داشت: «نهایت کار او بدان انجامید که به بهانهٔ آن‌که ضبط و نسق موقوفات بقاع خیر نماید، مجموع اوقاف را به مقاطعه بستد و از شآمت آن حرکت، اکثر آنها دیوانی شد.» (منتخب التواریخ معینی ۱۸۵) نیز: «طمع در اوقاف و مباحات کرده اکثر مواضع وقفی را به دیوانی داخل کرد و بدنام شد.» (همان ۱۸۲) این در حالی است که همین مؤلف دربارهٔ امیر تیمور، به هنگام چیرگی‌اش بر پارس، نوشته است: «قطعاً و اصلاً متعرّض مال اوقاف نشدی و وزرا را فرمودی که مال اوقاف در خزانهٔ او راه ندهند.» (همان ۲۷۹) آیا با چنان اوضاعی نباید حق را به حافظ داد که به این ببالد که درمی از مال اوقاف (لقمهٔ شبهه) بهره نداشته است؟:

بیا، که خرقهٔ من گرچه رهن میکده‌هاست — ز مال وقف نبینی به نام من درمی

و اما سنایی یکی از نخستین کسانی است که در شعر پارسی از قیاس باده‌خواری و وقف‌خواری سخن گفته است و دیگر شاعران هم در همین طریق پوییده و مضامین گوناگون در این باره ساخته‌اند:

مُل چو بر دست گل پیام دهد — تا بدو بوی خویش وام دهد...
اندکی زو عزیز و تن‌دار است — باز بسیارخوار ازو خوار است
تا تو او را خوری، عزیزش دار — چون تو را او خورَد، بمانش خوار
هردو چون ره بگیردت به صراط — پس چه او را خوری، چه وقف رباط
(حدیقه ۱۵۲ـ۱۵۳)

هاشم جاوید این بیت را به نام نظامی آورده، که بسیار هم نزدیک به آنِ حافظ است:

دل به احکام دین سپردن به — باده خوردن ز وقف خوردن به
(حافظ جاوید ۳۳۳)

اما من آن را در هفت پیکر (چاپ مورد استفاده‌ام، یعنی وحید) نیافتم. (ضمناً ایشان کم می‌افتد که نشانی شواهدشان را بدهند.) قانونی نانوشته در اسلام هست که: اگر هم حق‌الله را ندهند حق‌الناس را قطعاً باید بپردازند. مضامین مقایسهٔ خمرخواری و وقف‌خواری، هم بر این مبناست. نزاری هم همین را می‌گوید:

هنوز لحم خنازیر خوردن اولیتر　　　بر آن‌که تن به طعام یتیم پرورده‌ست

(دیوان ۱، ۸۵۴)

خواجو، هم در ترجیح باده بر وقف:

قاضی اگر از می نشکیبد، نبود عیب　　　خون جگر جام به از مال یتیمان

(دیوان ۴۷۸)

عبید، در «رسالهٔ تعریفات»: «مال‌الأیتام و الأوقاف: آنچه بر خود از همه چیز مباح‌تر دانند.» (کلیات ۳۱۶) کمال خجندی، شاید در همچشمی همیشگی‌اش با حافظ می‌خواهد روی دست او بلند شود؛ پس مال اوقاف را خرج بادهٔ امام می‌داند:

عجب که شحنه نگشت از امام ما واقف　　　که خرج کرد به می وقفهای مسجد را

(دیوان ۱۲)

(نیز در مورد کلیت قیاسهای حافظانه، که این بیت نیز از آن شمار است، نک. ح ۱۱/۵.)

۵. دُرد ـ صاف: وقتی انگور فشرده را در خم می‌ریزند، آن را معمولاً در جای تاریک و به دور از تابش نور آفتاب (معمولاً در زیرزمینها و طنبی‌ها) قرار می‌دهند، پس از چند روز، بسته به گرمی و سردی هوا (در گرما طبعاً زودتر) به جوش می‌آید. بعد از مدتی، جوشش فرومی‌نشیند و آرام آرام شراب از قسمت بالا صاف و قابل استفاده، و انگور به صورت لای و لِرد ته‌نشین می‌شود. آن را «صاف» (=راوُق، راووق و غیره) و این را «دُرد» می‌نامند. صاف یا راوق را طبعاً افراد کمابیش دارای تمکّن و توان مالی می‌خورده‌اند، و دُرد را به تهیدستان می‌داده‌اند. اصطلاح یا استعارهٔ «دُردنوش» و «دردنوشی» از همین جا پدید آمده است؛ ضمن این‌که دردنوش در تداول، معنای باده‌خواران فقیر و در عین حال به اصطلاح به سیم آخر زده یا هفت‌جوش و هفت‌خط را پیدا می‌کند. امّا چرا؟ به گمانم نکته‌ای در این باب غالباً مغفول است، و آن این‌که دُردی، اگرچه صفا و لطف و خوشگواری بادهٔ صاف را ندارد، لیکن از جُهتی دارای تأثیر قویتر و در عین حال پایدارتری، به دلیل بیشتر ماندن در اندرونهٔ آدم و جذب تدریجی، است. بدین‌سان در دُردنوشی فقط فقر و

تهیدستی اعتبار نمی‌شود بلکه شدّت و مدّت تأثیر نیز مدخلیت دارد. از همین‌روست که «دردنوش» یا «دردی‌آشام» یا «لای‌خوار» و همانندهای اینها به معنای کسی که در بالاترین مراتب باده‌نوشی است به کار می‌رود.

و اما جریانات شرابگیری و جزئیات و دقایق آن به زبان و تعابیر شاعرانه در آثار خمریه‌سرایان پارسی بسیار آمده است، که می‌توان به آنها رجوع کرد. از قدیمترین آنها یکی خمریهٔ بشّار مرغزی است به مطلع:

رز را خدای از قِبَل شادی آفرید　　شادی و خرّمی همه از رز بود پدید...

(نک. صفا، تاریخ ادبیات ۱، ۴۵۲ یا مجموعه‌های اشعار کهن بازیافته)

قصیدهٔ معروف رودکی:

مادر می را بکرد باید قربان　　بچّهٔ او را گرفت و کرد به زندان...

(آثار منظوم ۴۷۸ ـ ۴۷۹)

و نیز چند مسمط در دیوان منوچهری، که جملگی با دقت به شرح فرایند شرابگیری پرداخته‌اند.

اما بیت حافظ محتوایی چون جبر و اختیار را در شکل شاعرانه بیان می‌دارد، این‌که گزینش هیچ چیز به دست ما آدمیان نیست و بهتر است به جای ورود به این بحث مخمصه‌آمیز و معمای ناگشودنی و لاجرم تنش و پرسش و پرخاش، و البته سر به سنگ زدن، بهرهٔ مقدّر خود را به خوشنودی و خوشدلی بپذیریم و افزونی نطلبیم و آن را عین عدل از جانب ساقی کل (خداوند) بدانیم. بدین‌سان «درد و صاف» از ترکیبات معطوفی است که مراد از آنها اطلاق است، مثل زیر و بالا، خرد و کلان، بیش و کم، دار و ندار، نیک و بد و... یعنی مطلقاً بر هیچ چیز دست اختیار نداریم. نظایر این مضمون عرفانی حافظ بسیار است؛ مولانا:

ساقی جان در قدح، دوش اگر دُرد ریخت

دُردی ساقی ما، جمله صفا در صفاست

(کلیات ۱، ۲۷۴)

عراقی نیز دقیقاً همان را گفته است که حافظ:

گر ساقی عشق از خم دَرد　　دُردی دهدت، مخواه سرجوش

(کلیات ۲۱۸)

(سرجوش = صاف سرِ خم)

۶. زردوز ـ بوریاباف: در برابر یکدیگر، مثلی است سایر؛ ابوالعباس ربنجنی،

مشابه آن:

زیغ‌بافان را با وشّی‌بافان ننهند　　　طبل‌زن را ننشانند برِ رودنواز
(لازار، اشعار پراکنده ۲، ۶۹)

(زیغ: بوریایی که از دوخ بافند، و دوخ علفی است که بدان انگور و خربزه آونگ کنند. برهان. وشّی: منسوب به وش، شهری از ترکستان، پارچهٔ ابریشمی، اطلس وشّی؛ برهان، معین) نظامی:

به قدر شغل خود باید زدن لاف　　　که زردوزی نداند بوریاباف
(خسرو و شیرین ۱۸۷)

سعدی:

بوریاباف، اگرچه بافنده‌ست　　　نبرندش به کارگاه حریر
(گلستان ۱۶۰)

در دوره‌های بعد هم رایج بوده؛ طالب آملی:

نداری طبع نازک، بگذر از شغل سخن، طالب
که مرد بوریابافی بریشم‌باف کی گردد؟
(کلیات ۵۷۷)

و اما بیت، لف و نشر مشوّش دارد: حدیث مدعیان در برابر بوریاباف، و خیال همکاران در مقابل زردوز. بدین قرار، چنانچه تصوّر کنیم مراد «همکاران مدعیان» است لف و نشر ناقص خواهد شد. شاعر چه می‌خواهد بگوید؟ به گمان من، با توجه به اشاره‌ای که در بیت آخر به شعرش می‌کند، در اینجا هم سخن در حول و حوش شعر است و مدّعیان هم مدّعیان شاعری. واژهٔ «حدیث» هم قرینه‌ای است که می‌تواند سخن و شعر را به نظر آورد، ضمن این‌که «خیال» هم می‌تواند مرتبط با شعر تلقی شود. همچنین به نظر می‌رسد شاعر به جای طرح نام خود در برابر آنان که «مدعیان» می‌خواند خیال همکاران را به صیغهٔ جمع گذارده و همکاران یعنی همگنان و همسویان، و در مآلْ خود شاعر، و پیداست این‌دو طیف را غیرقابل مقایسه خوانده است. در اینجا واژهٔ «زر» در ترکیب «زردوز» در ارتباط با شعر شاعر و یا همگنان او، در مقطع شعر نیز به صورت «زر سرخ» تکرار می‌شود و «قلاّب» جایگزین «بوریاباف».

۷. زر: برای پی بردن به نظرگاه قدما دربارهٔ این فلز «عزیزْوجود» به نقل عباراتی از عالم بزرگ، خواجه نصیر، می‌پردازم: «و تکوّن زر در معادن چنان باشد که هرگاه که

شعاعات آفتاب در بعضی از زمین تأثیر کند به سبب اثر حرارت آن در تجاویف زمین، بخاری و دخانی متولد شود، و میان ایشان ازدواجی و ترکیبی افتد، و اجزاءِ آن متشابه بود (آن جوهر که حاصل شد یا با عیاری یا غیر آن) و نضجی کامل یابد، آن مادّه در غایت رقّت و صفا بود. قدرت ازلی صورت زری اعطا کند او را. و حدوث جوهر زر از این وجه باشد. و علت آن‌که زرها در معادن بعضی خالص باشد و بعضی نبود، آن است که با مادّهٔ زر در اصل فطرت، جوهری دیگر چون نقره یا نُحاس [=مس ـ م] یا قلعی آمیخته باشد. به حکم مجاورتْ آن زر خالص نباشد. و اختلاف عیارهای زر غیرمعمول بدین سبب باشد. [...] طبیعت او گرم و تر است و به قولی معتدل است و لطیف [...] اما صورت جوهر زر به هیچ چیز از کیفیات عناصر اربعه فساد نپذیرد. و هیچ قوّت عنصری، او را باطل نتواند کرد. و بیشتر از فلزات که با او امتزاج دهند او را بسوزاند و زر خالص بماند و غش را از او پاک گرداند.» (تنسوخ‌نامه ۲۰۹ ـ ۲۱۰) زر خالص را به نامهایی چون خلاص، زر طَلی، زر ساو و غیره می‌خوانند. «و در مفرّحها و معاجین و در داروهاءِ چشم به کار دارند، و به گَر و خارش، نیک سود دارد. و با دیگر داروها بوی دهن خوش کند و عُسْرالبَول [= شاش‌بند ـ م] را نافع بود.» (همان ۲۱۳)

زر سرخ: الف. طلا و اشرفی (غیاث، آنندراج) ب. زر مسکوک و اشرفی (ناظم‌الاطباء) منوچهری:

نارنج چو دو کفّهٔ سیمین ترازو　　　هردو ز زر سرخ طلی کرده برونسو
[دیوان ۱۴۸ ـ م](دهخدا، ترکیبات زر)

«و بهترین زر آن است که سرخ باشد، و نرم در پیچیدن، و سخت نباشد.» (عرایس‌الجواهر ۲۱۴) «زر مصوَّلِ [= زر گداخته، که سرخ می‌شود ـ م] محلول را در مفرّحات مستعمل است.» (همان ۲۱۶)

قلّاب: در خوانش آن به ضم و فتح اختلاف است. فروزانفر قُلّاب به ضم را درست می‌داند، اگرچه اقوالی مبنی بر فتح را هم نقل می‌کند: «قُلّاب: کسی که سکهٔ تقلبی زند، آن‌که پول قلب سکه زند. در لطائف‌اللغات و به نقل از آن در غیاث‌اللغات و آنندراج این کلمه به فتح اول و با تفسیر: گردانندهٔ سره به ناسره یعنی دغاباز ضبط شده است و ظاهراً آن را از «قَلب» به معنی وارونه کردن و از این رو به آن رو گردانیدن مشتق گرفته‌اند، ولی علامهٔ مرحوم، محمد قزوینی، این کلمه را صورتی از «قُلَّب» به معنی حیله‌گر و چاره‌جو می‌دانستند، که فتحهٔ لام اشباع یافته و «قُلّاب» شده است.» (شرح

مثنوی ۳، ۸۸۰) استاد فقید، خود در برخی موارد استعمال این واژه هم ضمّه گذارده‌اند، مثلاً:

پیش شه افغان کنم ز خدعهٔ قُـلّاب　　　زرّ من، آن نقد خوش‌عیار، نه این بود

(کلیات شمس ۲، ۲۰۲)

غنی هم به ضم می‌داند: «قُلّاب: سازندهٔ پول قلب. در عربی: قُلَّب: ای محتالٌ بصیرٌ بتقلیبِ الامور. (صحاح) قَلاب (با فتح قاف) در عربی کلاب است (جمع: کَلالیب) که اصلاً از کلمهٔ کلب می‌آید. یعنی مثل دندان سگ. (در فارسی هم سگک می‌گوییم. در فارسی، کاف بدل به قاف شده است و نظائر بسیار است، مثل قاب‌بازی که همان کعب است. در هر حال با مراجعه به صحاح، قاموس و لسان‌العرب معلوم می‌شود که در عربی قُلَّب است و الف شاید در فارسی افزوده شده است. سعدی می‌گوید:

گر میسر شود که سنگ سیاه　　　زر خالص کنی بـه قـلابی

در فارسی همیشه قلّاب در مـورد تـقلب زر سـره و نـاسره اسـتعمال مـی‌شده.» (یادداشتها ۲۴۷)

دهخدا به هردو معنی، سکّهٔ قلب زننده و دغاباز، به فتح اوّل آورده و همین بـیت خواجه را هم در شمار شواهد داده است. معین نیز قَلّاب به فتح ضبط کرده: «قـلاب γallāb عربی، صفت؛ الف. آن‌که سکهٔ قلب زند، قلب‌زن: خموش حـافظ و ایـن... تـا آخر؛ ب. متقلّب؛ مولانا:

دزد و قَلّاب است خصم نور و بس　　　زین دو، ای فریادرس، فریاد رس»

(مثنوی ۴، ۲۷۹ ب ۲۹؛ خود نیکلسن اعرابی بر «ق» نگذارده.)

غزالی: «پس هرکه این کیمیا جز از حضرت نبوت جوید راه غلط کـرده بـاشد، و آخر کار وی قَلّابی باشد.» (کیمیا ۱، ۵؛ ظ. مصحح، یـعنی خـدیوجم، فـتحه گـذارده است.) سنایی، در «تحریمة‌القلم»

ای به سـالوس گشـته تـردامـن　　　در ره دین بتر، نه مرد و نـه زن

کی پسندند از تو؟ هین، دریاب　　　نـاقدت کـردگار و تـو قـلّاب

(مثنویها ۸۵)

(حرف نخست بدون حرکت است، اما از آنجا که مـصحح، مـدرس رضـوی، در برخی متون مصحَّح خود فتحه گذارده می‌توان حدس زد چنین می‌خوانده است.) هم سنایی:

ذهن قَلّاب و کاهن و ساحر　　　رایِ دزد و مشعبِد و شـاعر

(حدیقه ۱۱۲؛ مصحح، مریم حسینی، فتحه گذاشته است.)

انوری:

دار الضّربیست کرد و گفتِ تو ایمن شده از مجال قَلّابی

(دیوان ۱، ۴۵۲؛ مدرس رضوی فتحه گذارده است.)

به گمان این نگارنده، وقتی تنی چند از برترین ادیبان و لغویان و نیز منابع لغات، به تفاوتْ رأی به فتح یا ضم «ق» می‌دهند باید جای احتمالی برای صحت هردو وجه گذارد. تبعیت محض از ضبط فرهنگهای تازی هم در همه‌جا نمی‌تواند مبنای درستی داشته باشد و به هر حال محلی هم باید برای عرف و عادت پارسی‌زبانان باقی گذارد. اما در باب سخن خواجه احتمال می‌دهم که خود او قَلّاب به فتح و به صیغهٔ مبالغه، در برابر «صَرّاف» می‌خوانده باشد، و پیداست سجع متوازن میان دو واژه به همین صورت کاملتر و آهنگ دلنشین‌تر خواهد بود.

و اما دربارهٔ این کار: صرافانی که درهمهای قلب را در میان مردم رواج دهند ستم کرده‌اند، زیرا معامله کنندگان در صورتی که از زر و سیم شهر آگاه نباشند زیان می‌بینند. از این‌رو بر محتسب لازم است که اولاً صرافان را فرمان دهد که سکه‌های قلب را ببُرند و شکل آنها را تغییر دهند و در این باب خیانت نکنند... (ابن‌اخوة، آیین شهرداری در قرن هفتم ۵۴)

سرانجام، خود بیت حاوی طنز است. سلیقهٔ این کمترین در خوانش بیت برای حصول قویترین و به اصطلاح لبه‌دارترین معنی این است که مکان تکیه را بر روی «قَلّاب شهر» می‌گذارد تا چنین معنایی گرفته شود: ببین، حالا دیگر متقلب‌ترین آدم شهر شده صراف یا صیرفی؛ پس حساب کار خودت را بکن. قاعدتاً در همه‌جا این صراف است که باید صیرفی باشد و برای مردم سره را از ناسره جدا کند، حال آن‌که... به قول مولانا: از قضا سرکنگُبین صفرا فزود...

❋ ❋ ❋

شعر بر روی هم تأکیدی دارد بر ناگزیری خلوت‌گزینی و گوشه‌نشینی در شرایطی که انواع ابتذال، ناامنی و نابهنجاری بر محیط حاکم است. آنچه هست بحثهای لایعنیِ مدرسه‌ای و لِم و لانسلّم‌های حوزوی است و حکومت فقیهی که ظاهراً فقط در حالت مستی حرف راست می‌زند، آن هم دربارهٔ مال‌وقف‌خوری. جولان دادن مدّعیان را هم بر این وضع باید افزود. در چنین اوضاع به اصطلاح بلبشویی است که تبهکارترین آدم شهر می‌شود ناقد قلب از غیرقلب، یعنی وضعی یکسره معکوس. اما

اشارهٔ بیت ۵ به عدم اختیار، هرچند اساساً موضوعی عام، حکمی و عرفانی است، اما بی‌گمان وجهی یا بخشی از این دست‌بستگی آدمیان به وضع محیط نیز می‌تواند ناظر باشد، یعنی دگرگون‌سازی اوضاع نیز خارج از حیطهٔ اراده و اختیار افراد است. مجموع این قضایا تنها یک نتیجه یا پیام برای فرهیختگان دارد: این‌که دست‌کم این اختیار را دارند که گلیم شخص خود را از موج به در برند و در کنجی امن به بامعنی‌ترین کار ممکن در چنین روزگاری بپردازند: صحبت شعر و ادب در ساعاتی که بتوان در صحرا و میان گل و گیاه موصوف در شعر، نفسی به آسودگی برآورد. آری، نجات دادن شخص خود با خلوت‌گزینی، آخرین راه و چاره برای کسانی است که خود را از اثرگذاری بر چنان محیطی ناتوان می‌بینند. به یاد آوریم سخن راینر ماریا ریلکه، شاعر بزرگ آلمانی و از هواداران هنر برای هنر، را: «اگر این روزها می‌بینید که خلوت شما عظیم است شادمان باشید، زیرا خلوتی که بزرگ نباشد خلوت نیست [...] در خود فرورفتن و ساعتها کسی را ندیدن؛ به این مقام است که باید رسید.» (چند نامه به شاعری جوان ۴۳) ملاحظه کنیم: خلوتی بزرگتر از آنِ عنقا نیست، و فراوردهٔ آن هم آوازهٔ جاودانه و جهانگیر.

۱ درین زمانه، رفیقی که خالی از خَلَل است
صُـراحـی مـی صـاف و سَـفینهٔ غـزل است

۲ جریده رَو، که گذرگاه عافیت تـنگ است
پـیاله گـیر، کـه عـمر عـزیز بـی‌بدل است

۳ نه من ز بی‌عملی در جهان مـلولم و بس
مـلالت عـلما هـم ز عـلم بـی‌عمل است

۴ به چشم عقل، درین رهگذار پـرآشـوب
جـهان و کـار جـهان بـی‌ثبات و بـی‌محل است

۵ دلم امید فراوان به وصل روی تـو داشت
ولی اجـل بـه ره عـمرْ رهـزن امـل است

۶ بگـیر طـرّهٔ مـه‌چهره‌ای و قـصّه مـخوان
کـه: سـعد و نـحس ز تأثـیر زهـره و زحـل است

۷ به هیچ دور نـخواهـند یـافت هشـیارش
چـنین کـه حـافظ مـا مست بـادهٔ ازل است

۱. خالی: یک معنای آن خلوت‌کننده (اسم فاعل از مصدر خُـلُوّ یـا خَـلاء) است. خالی: تنها، منفرد، مجرّد (مـعین) بنا بر این شاید بتوان گفت که تبادری هم به خلوت مورد نظر شاعر دارد.

صُراحی: ممکن است واژهٔ «سفینه» دلالتی پوشیده بر نوعی از صراحی به شکـل کشتی نیز داشته باشد. (در این باره، نک. ح ۲۲/۱.)

سَفینه: بیاض اشعار، و کشتی دریا (غیاث‌اللغات) سفینه: الف. کشتی؛ ب. مجموعه (گزینهٔ نظم و نثر)، جُنگ؛ جمع: سفائن و سُفُن (معین) این واژه چهار بار در غزلهای حافظ به معنای جُنگ و گزینهٔ اشعار و یا دفتری حاوی کلّ اشعار به کار رفته، که از این میان، سه مورد آن دارای ایهام به کشتی دریاست. (نک. فـرهنگ بسـامدی مِـنِگینی یـا: فرهنگ واژه‌نمای حافظ مهین‌دخت صدیقیان.) واژهٔ سنسکریت جونک junk (= جُنگ در پارسی) نیز حاوی هردو معنی، یعنی کشتی و گزینه، است. (معین، ذیل «جُـنگ»)

دفتر یا گزینهٔ اشعار هم از جهتی همچون کشتی است که مسافر را به سیر و گشت در نقاط و بلاد مختلف (در اینجا: عوالم شعر و ذوق) می‌برد. نیز شکل سفینهٔ نظم و نثر در هنگام گشودن به کشتی شباهت دارد: در بالا بزرگتر و پهن‌تر، و در قاعده باریکتر؛ عنصری:

ایا سفینه و هم قطب و گنج، هرسه به هم
سفینهٔ ادب و قطب علم و گنج هنر
(دیوان ۸۲)

و اما صراحی و سفینه در برخی دیگر از اشعار خواجه نیز در کنار همدیگر آمده («صراحی» با جایگزینها یا پارادیمهایی چون می، باده، صهبا و غیره، و «سفینه» با جایگزینهایی مانند دفتر، کتاب، شعر و نظایر اینها) از جمله:

جز صراحی و کتابم نبود یار و ندیم — تا حریفان دغا را ز جهان کم بینم
دو یار نازک و از بادهٔ کهن دو منی — فراغتی و کتابی و گوشهٔ چمنی

گاهی هم دفتر در رهن باده است، که باز گویای پیوند این‌دو است: سالها دفتر ما در گرو صهبا بود، خرقه جایی گرو باده و دفتر جایی.

دلیل فراوانی مواردی از این دست را می‌توان در اهمیت این دو عنصر در زندگی برونی یا درونی خواجه و همچنین پیوند و وابستگی این‌دو به یکدیگر و آن‌گونه ملازمت و مقارنه‌ای میان این‌دو در ذهن و ذهنیت شاعر دانست که هرگاه یکی از آنها به میان می‌آید تا حدودی می‌توان منتظر ظهور آن دیگری بود. (این را قطع نظر از این می‌گویم که باده یا می و غیره به کدام مدلول و مفهوم آن به کار رفته باشد.) شاید یکی از مهمترین دلایل این ملازمت و همراهی را بتوان در این دانست که هردو بهترین وسیلهٔ انصراف از کار و بار جهان و بهترین پناه و دلخوشی و تسلای شاعر در غوغای هست و نیست و ملغمهٔ غمها و آلام حیات، به‌ویژه در دورانی پرشر و پرحادثه چون روزگار اوست، که هنوز نارَسته و تسکین‌نایافته از بند رخداد و خسرانی خانوادگی، هیولای هولی بیرونی یا فقدان و قتل رفیقی یا رجل مورد وثوق یا مایهٔ امیدی، امکان یک زندگی بی‌دغدغه و فارغبال را از او دریغ می‌کند. آری، این‌دو (باز هم می‌گویم: باده را به هر معنایی که بگیریم) دو بزرگترین دلخوشی اوست.

۲. جریده: هم به معنای تنهاست، و هم مجرّد و پیراسته از علایق و محسوسات. معنای اول و اصلی در این بیت همان تنهاست، اگرچه نمی‌توان گفت که معنای دوم به طریق ایهام لحاظ نشده است، چرا که «مست بادهٔ ازل» (ب ۷) ممکن است تارک

علایق نیز باشد و یا به ترک آن توصیه کند. و امّا دو واژهٔ «تجرید» و «تفرید» را، به عنوان دو اصطلاح تصوف، در متون عرفانی، گاهی به دلیل قرابت معنایی با هم یا در کنار هم می‌آورند. اما جریده معنایی دیگر نیز دارد، یعنی دفتر، جریدهٔ اعمال و روزنامه. (در مورد این معنی، نک. ح ۱۱/۴.) به این معنی، ایهام تناسب دارد با «سفینه» در بیت قبلی، که معنایی نزدیک به آن دارد. این را با توجه به آن می‌گویم که بیت ۲ در اغلب نسخ خطی و نیز طبعهای معتبر دیوان بلافاصله در دنبال مطلع آمده است. (شاید کسانی این موضوع را که رابطهٔ ایهامی در سطحی بیش از محدودهٔ یک بیت برقرار شود نپسندند و نپذیرند. اما من در مشورتی که با دوست عزیزم، سیروس شمیسا که بی‌گمان در این ابواب صاحبنظر است، داشتم ایشان هم بر آن بودند که چون بنای شعر خواجه بیشتر بر مبنای روابط ایهامی واژه‌ها در شعر است، ایهام را نه تنها در دو بیت پیاپی بلکه در سطحی بیش از آن هم می‌توان پیگیری و برقرار کرد.) همچنین واژهٔ «جریده» در بسیاری از ابیات شعرا دارای ایهام به دو معنای تنها و پیراسته از تعلقات است؛ نظامی:

جریده به هر سو عنان تاز کن　　　به هشیارمغزی نظر باز کن
(شرفنامه ۵۰۹)

کمال اسمعیل (که به نظر می‌رسد حافظ از او تأثیر پذیرفته باشد):

بگذار ساز و آلت حسّ و خیال و وهم　　　تنها جریده رو، که گذر بر مضایق است
(دیوان ۲۸۹)

مولانا:

در عشق همان کس که ترا دوش بیاراست　　　امشب تو به خلوتگه عشق آی جریده
(کلیات ۵، ۱۳۰)

هم او:

صد شکر کند جان چو رهد از تن و صورت　　　ای بی‌خبر از چاشنی جان جریده
(۵، ۱۳۱)

البته باز تأکید می‌کنم که در این شعر حافظ، معنای اصلی و اول تنها و یکّه است، زیرا سخن بر سر گوشه گرفتن است، اما ایهامی به معنای عارفانه نیز دارد. خواجه «مجرّد» را به معنای ترک علایق کرده هم دارد:

مجرّدان طریقت به نیم‌جَو نخرند　　　قبای اطلس آن کس که از هنر عاریست
(قزوینی: قلندران حقیقت)

نیز این بیت، البته مطابق قزوینی:

گر رَوی پاک و مجرّد چو مسیحا به فلک		از چراغ تو به خورشید رسد صد پرتو

(خانلری: آنچنان رو شب رحلت چو مسیحا... کز چراغ...)

(در مورد همین معنی، نک. ح ۱۱۴/۶.)

۳. علما ـ علم: معنای معمول این‌دو واژه در شعر حافظ مربوط به حوزهٔ دینی است (همچنان‌که در باب «مدرسه» دیدیم. نک. ح ۴۵/۲.) «دانشمند» نیز در ۲ بار کاربرد آن همان عالم دینی است، لیکن به صورت اسمی، یعنی «دانش»، مشترک میان علوم دینی و دانش به معنای کلّی یا مشترک در بین علوم مختلف است. توجه داشته باشیم که در عرف متشرعه و حوزه‌های دینی، واژه‌های علم، عالم و علما معنای اختصاصی‌اش همان علم دین است، همچنان‌که در عصر ما نیز چنین است، شاید از این روی که در نظر اینان هیچ دانشی هم‌عرض و هم‌ارز آن انگاشته نمی‌شد و نمی‌شود. بیت سعدی گویای همین معنی و تلقی است:

عالم که عارفان راگوید: نظر بدوزید		گر یار ما ببیند، صاحبنظر بباشد

(غ ۱۸، بخش مواعظ)

به گمانم با این توضیح، مقصود از علما، علم، و یکی از دو معنای عمدهٔ «بی‌عملی»، یعنی واعظ غیرمتّعظ بودن، روشن شده باشد، درست مثل بیت دیگر خواجه، که آن هم به همین اندازه طنزآمیز است:

عنان به میکده خواهیم تافت زین مجلس		که وعظ بی‌عملان واجب است نشنیدن

اما معنای دیگر «بی‌عملی» نداشتن شغل دیوانی یا اداری یا برکنار ماندن از آن است، زیرا «عمل» در اصطلاح به همین معناست. حسن انوری، در زیر عنوان «عامل (ج، عُمّال)»: ظاهراً این لفظ معنای عامی داشته و به حاکم و مأمور وصول مالیات و به‌طور کلی به مأمور دیوانی، مخصوصاً آن‌که مأمور جمع‌آوری و تحصیل مالیات و خراج بوده، گفته می‌شده است. خواجه نظام‌الملک می‌گوید: «عمّال را که عملی دهند، ایشان را وصیت باید کرد تا با خلق خدای ـ عز و جل ـ نیکو روند و از ایشان جز مال حق نستانند.» (سیرالملوک [طبع هیوبرت دارک ـ م]، ص ۲۹) و در جای دیگر عامل را در ردیف قاضی و شحنه و رئیس قرار می‌دهد. (ص ۵۹) در تاریخ بیهقی نیز صحبت از عامل (گردیز) به میان آمده که بر وی حاصل فرود آمده و سیاست دیده. (ص ۱۳۰) در عتبة‌الکتبة دو منشور شغل «عمل» نقل شده. (ص ۶۰ و ۱۶) مسعود سعد می‌گوید:

چون پیرهن عمل بپوشیدم		بگرفت قضای بد گریبانم

(دیوان ص ۳۵۱) [طبع مورد استفادهٔ من: ص ۴۹۳ ـ م] (اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۱۰۴) سعدی، درست به همین معنای عامل یا کارمند اداری و دیوانی به‌ویژه در امور تحصیل خراج:

عمل گر دهی، مرد مُنعم شناس — که مفلس ندارد ز سلطان هراس

(بوستان ۴۴)

آنچه شیخ می‌گوید کارمند یا عامل دیوانی در امور اخذ خراج، عشر (= ده‌یک، در اصطلاح) و امثال آن است، زیرا چنانچه آدم مفلس و گرسنه یا گرسنه‌چشم را در امور مالی برگمارند ممکن است کژدستی کند. اما به نظر این نگارنده، سخن خواجه مشعر بر معنای عام عامل دیوانی یا حکومتی است، و نه اختصاصاً عامل در امور مالی و مالیاتی.

در هر حال، محور طنز بیت، یکی بی‌عملی و بی‌عمل با ایهام یاد شده است، و دیگر «علما» را به لحن تعظیم خواندن، که می‌توان از آن به تفخیم به قصد تخفیف بعدی تعبیر کرد. همچنین برای تقویت تأثیر طعنی که به زاهدان و واعظان عصر می‌کند، با بهره‌گیری از معنای دوم «بی‌عملی»، خود را نیز شریک این خصلت علما فرامی‌نماید، همچنان‌که در بسی مواردْ شخص خود را آماج انتقاد می‌کند تا تعریضی به دیگران زده باشد. گمان نمی‌کنم کسی تردیدی در تأثیر بیشتر این شیوهٔ انتقاد نسبت به تاخت و تاز یکسویه بر غیر خود داشته باشد، مثلاً:

مَی ده، که شیخ و حافظ و مفتی و محتسب — چون نیک بنگری، همه تزویر می‌کنند

۴. بی‌محل: محل = قدر، منزلت؛ «مسعود گفت: او بازار خویش تیز می‌کند، و گروهی ترکمان را چه محل و قدر تواند بود؟» سلجوقنامهٔ ظهیری، چاپ خاور ۱۵؛ همین معنی را حافظ دارد:

سروبالای من، آنگه که درآید به سماع — چه محل جامهٔ جان را که قبا نتوان کرد؟

بی‌محل هم دو معنی دارد: الف. بیجا، نه درجا و موقع خود، همچون «خروس بی‌محل» که نابجا و نابهنگام می‌خواند؛ در بیان مولانا از خصال علی (ع)، آنگاه که پهلوان عرب (عمرو بن عبدود) آب دهان بر روی حضرت می‌اندازد و حضرت به جای کشتن بی‌درنگ او و زمانی دست از او بازمی‌دارد، پهلوان این رحمت را نابجا و نابگاه می‌پندارد:

گشت حیران آن مبارز زین عمل — وز نمودن عفو و رحمتْ بی‌محل

(مثنوی ۱، ۲۲۹)

ب. بی‌قدر و بی‌ارزش، بی‌اعتبار؛ معنای دقیق این واژه در بیت، همین بی‌اعتبار است؛ همچنان‌که عطار می‌گوید:

به قدر، آنجاکه مهتر را محل بود   زحل آنجا به نسبت در وحل بود

(اسرارنامه ۹۹)

هم او، به معنای بی‌قدر و ارزش (از زبان پیرزنی که سلطان محمود از او شیر طلبیده است):

پیرزن گفتش که: ای میر اجل   شیر را آخر کجا باشد محل؟

شوهر من گر بُدی این جایگاه   گاو کردی پیش تو قربان راه

(مصیبت‌نامه ۳۲۲)

گفتنی است که معنای «بی‌محل» در اصطلاح امور مالی و بانکی، همچون چک بی‌محل به معنای بدون اعتبار یا پشتوانه برای پرداخت (و «محل» به معنای خود اعتبار یا پشتوانه) از همین معنای عام لفظ پدید می‌آید.

۵. سلمان:

به وصل قدّ تو دارم بسی امید، ولی   قبای عمر به قدّ امید کوتاه است

(دیوان ۳۵)

که برخی الفاظ هم میان این‌دو مشترک است. احتمالاً یکی از این‌دو از دیگری تأثیر پذیرفته است، و شاید خواجه از سلمان، به دلیل قدری تقدّم زمانی سلمان.

و اما فحوای کلام خواجه: او ظاهراً انتظار و آرزوی لقای معشوق را قبل از مرگ و در همین جهان داشته، آرزویی که بسی از اهل عرفان نیز داشته‌اند، اگرچه قرین ناکامی، زیرا به استناد بسی آیات و اخبار، لِقای ربّ جز در آن جهان ممکن نیست. (دربارهٔ لقای الهی، نک. ح ۱۲/۳.) در هر حال، ابیات فراوان از او بیانگر همین آرزوست، چون:

این جان عاریت که به حافظ سپرد دوست   روزی رخش ببینم و تسلیم وی کنم

عمر: ایهامی به معشوق دارد. این واژه بارها در شعر خواجه و دیگران به عنوان مشبهٌ‌به یا استعاره از معشوقی که به منزلهٔ عمر و جان و زندگی شاعر است به کار رفته است. (نک. ح ۲۴۸/۵.)

۶. سَعد ـ نَحس: سَعْد = یُمْن، نقیض نحس؛ سُعودة: خلاف نُحوسة، و سَعادة: خلاف شَقاوة (لسان‌العرب) از کلام ابن‌منظور برمی‌آید که اصل و ریشهٔ «سعد» نامعلوم و مورد بحث است. نحس: معنای رایج از مقولهٔ مجاز است. نَحْس: غبار، باد دارای

غبار، شدت سرما (همان) این واژه در این بیت از «لامیةالعرب» شنفریٰ صفت شب و به معنای بس سرد است:

وَ لَیلَةِ نَحسٍ یَصطَلِی ٱلقَوسَ رَبُّها ‌ ‌ ‌ ‌ وَ اَقطُعَهُ اللاتی بِها یَتَنَبَّلُ

(لامیةالعرب ۵۷)

(و شبی بس سرد، که کمانوَر، کمان و تیرها و پاره‌هایی را که کمان بدانها زه می‌کند در آتش می‌افگند (تا گرم شود).

سعد و نحس در پارسی معمولاً صفت است، لیکن در بیت خواجه چون صفتِ بدل از اسم (یعنی سعادت و نحوست) به کار رفته است.

پیشینیان ما با بینش ویژهٔ خویش غالباً همه‌چیز خود را از نیک و بد احوال و وقایع حیات از آسمان می‌دیدند، و باور به وجود سعادت و نحوست در سرشت گیتی و چگونگی گردش افلاک و اجرام سماوی، به‌ویژه آنگاه که ذهن و اندیشهٔ آدمی توان تحلیل، تعلیل و تبیین بسیاری از رویدادها را ندارد، جزئی جدایی‌ناپذیر از کلیت چنان نظام فکری، قطع‌نظر از درستی و نادرستی قضایاست. در این خصوص، نخست سخنی داشتم در چگونگی نگاه گذشتگان به آسمان و گشت و گذار آن و گونه‌هایی از واکنش ایشان در برابر آن. (نک. ج ۱، ۱۲۲ ـ ۱۲۳.) در شرح اشعار نیز مطلبی آمد دربارهٔ تلقیهای متفاوت از سعد و نحس. (نک. ح ۳۳/۴.) سخن کنونی در احکام نجوم، و تکمله‌ای است بر دو مطلب یاد شده.

احکام نجوم، یعنی آنچه پیرامون تأثیرات نیک یا بدِ گردش افلاک و اجرام در وضعیتهای مختلف آنها و بر پایهٔ باور به این تأثیرات است، شعبه‌ای از علم نجوم یا ذیل و ملحقه‌ای بر آن است، با این تفاوت که در دنیای اسلام، خود نجوم نه تنها منعی و عیبی ندارد بلکه آموختن آن مثل هر دانش سودمند دیگری توصیه شده است، همچون: لِتَعلَموا عددَ السِّنینَ و الحساب (یونس ۵، اِسراء ۱۲) لیکن احکام نجوم مشمول منع و تحریم بوده، چنان‌که گذشته از تأکیدهای فراوان قرآن بر این‌که اسرار آفرینش و عوالم غیب را کسی جز خدای نمی‌داند، در احادیث نبوی و اخبار ائمه (ع) بر کذب حکم منجم (از نوع احکامی) تأکید شده است. تقی‌زاده: احکام نجوم و نجوم احکامی نه تنها در دورهٔ اسلامی بلکه پیش از آن در ایران معمول بوده، و ظاهراً ایرانیان آن را از بابِلیها و بعدها بیشتر از هند و یونان و اندکی هم از مصر اقتباس کرده بودند. اصطلاحات نجومی بسیاری از فارسی به عربی داخل شده، که به احتمال قوی از پارسی پیش از اسلام است. از جملهٔ مسایل نجومی، ظاهراً طالع‌بینی یا زایجه و

احکام آن در ایران رواج کامل داشته و برای هر امر حادث، زایجه‌ای ترتیب داده و استخراج احکام می‌کرده‌اند. (گاهشماری در ایران قدیم ۳۰۸ ـ ۳۱۱، به تلخیص) عزیز نسفی در منع و نهی احکام نجوم: «هر چیز که در لوح محفوظ و کتاب خدای نوشته است، هیچ کس را بر آن اطلاع نیست. منجمان استراق سمع می‌کنند و چیزی از آن درمی‌یابند و با مردم می‌گویند، و شهاب ثاقب شرع است که بر ایشان می‌زند تا مطعون شوند: كَذَبَ المنجّمُ وَ ربِّ الكعبة، مَن آمَنَ بِالنُّجومِ فَقَدْ كَفَرَ، و مانند این آمده است. ای درویش! اگرچه علم نجوم علمی شریف است، و منجم اگر در حساب غلط نکند و در زمان و مکان سهو نکند، راست می‌گوید، اما پیغمبر (ع) مصلحت نمی‌دید که منجمان حکم کنند، و حق به دست پیغمبر بود از جهت آن‌که مردم نادان متردد‌خاطر نشوند.» (الانسان‌الکامل ۱۹۸) از این دیدگاه، نهی نجوم ناظر بر مصلحت‌اندیشی است، اما دیدگاهی دیگر متوجه بطلان نفس‌الامری نجوم احکامی است، چنان‌که مؤلف یواقیت‌العلوم بر آن است. او علم نجوم را بر سه سنخ موضوعی تقسیم می‌کند: «بهری حسابیّات، و بهری ظنّیات، و بهری و همیّات.» آنگاه: «اما در حسابیات شکی نیست و در دانستن آن منعی نیست [...] و اما ظنیات چنان باشد که از گردش آفتاب در بروج حکم کنند بر تغییر فصول سال از گرما و سرما و اعتدال هوا [...] و اما وهمیات چنان باشد که از اتصالات کواکب حکم کنند به حوادث خیر و شر در عالم بر طریق عموم، و بر اشخاص از طریق اختصاص. و این قسم بر هیچ اصلْ استنادی ندارد که اعتماد را بشاید. و از این معنی پیغامبر (ع) نهی کرده است و گفته که: اذا ذُكِرَ النُّجومُ فَاَمسكوا.» (۲۲۹) آنگاه به صورت سؤال و جواب دربارهٔ عدم اعتبار این‌گونه احکام در تشخیص سعد و نحس توضیح داده است.

خواجه، چنان‌که پیشتر هم گفته‌ام، به تفاوت و تناوب، گاه مضامینی حاکی از اعتقاد به احکام و تأثیر آسمان و فلک و دور آن دارد، مثل: بیاور می، که نتوان شد ز مکر آسمان ایمن... (۲۷۳/۲)... که حکم آسمان این است، اگر سازی و گر سوزی (۴۴۵/۷) خوش کرد یاوری فلکت روز داوری... (۴۴۲/۱) گاهی نیز در نفی این تأثیر سخن می‌گوید، همچون بیت متن، یا:

از چشم خود بپرس که: ما را که می‌کشد　　　جانا، گناه طالع و جرم ستاره نیست

لیکن نه آنها را به‌طور دقیق و قطعی می‌توان نشان باورمندی شاعر به موضوع دانست، و نه اینها را گویای عدم اعتقاد. به هر حال، طبیعت این موضوع از آنهایی نیست که بتوان در مورد اندیشهٔ واقعی شاعر به آنها استناد جست، و به دیگر سخن،

تابع روال و موضع سخن است، هرچه پیش آید. این بدان معنی است که شعرا از هریک از این دو شق بیشتر به عنوان عنصری شکلی سود می‌جویند تا بیان اعتقاد.

زهره: «سعد کوچک است، مطلق از معتدلیِ مزاجش.» (نوادرالتبادر ۵۷) سعد بزرگ = مشتری (دربارهٔ زهره پیشتر توضیح داده‌ام. نک. ح ۴/۸.)

زحل: = کیوان؛ نحس بزرگ (اکبر) است، در برابر نحس خُرد (اصغر) که مریخ باشد. ابوریحان این موارد را از مقولهٔ دلالت و تأثیر زحل بر احوال مردم می‌داند: اندوههای کهن و گریستن و یتیمی و نوحه کردن. (التفهیم ۳۸۵) «بدِ بزرگ»، در برابر «بدِ خرد» (همان، فهرست لغات و اصطلاحات، قلو) «طبعش سرد و خشک است، و او به هیچ ستارهٔ متحیّره نپیوندد و ایشان با او نپیوندند. دلیل کند بر پیری و غم و اندوه و تفکر [= غصه و دغدغه ـ م] و مرگ و کینه و حسد و دشمنی و غَدر و حیلت [...] و بر درویشان و محیلان و غریبان، و بر کسانی که گران‌طبع باشند، و بر گورکنان و مرده‌شوران [کذا ـ م] و دبّاغان، و بر کسانی که همه چیزها را عیب کنند.» (نوادرالتبادر ۵۱) = Saturn (فرانسه) Coronus (یونانی) از سیاره‌های منظومهٔ شمسی، مدار آن بین مدار مشتری و مدار اورانوس؛ حجم زحل ۷۳۴ برابر زمین و جِرم آن ۹۵ برابر آن است [...] منجمان احکامی، او را «کوکب پیران و دهقانان و ارباب قلاع و خاندانهای قدیم و غلامان سیاه و صحرانشینان [...] و زاهدان بی‌علم و جهل و بخل و وقار و ستیزه و کاهلی» می‌شمرند. شرح بیست باب، «منسوبات کواکب» (مصفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی، به تلخیص)

در بیت متن، آمدن واژهٔ «طرّه» در کنار ماه و زهره، این تصوّر را برای من پیش می‌آورد که ایهامی، اگرچه قدری دور، به گیسوی زهره و گیسوی ماه به عنوان اصطلاحی نجومی داشته باشد. (دربارهٔ گیسوی زهره و ماه، نک. همان فرهنگ ۶۶۸، ۶۶۹ و ۸۵۶.)

۷. دَور: همان ایهام رایج در اشعار را میان زمان و گردش باده در حلقهٔ میخوارگان دارد.

بادهٔ ازل: تعبیر متداول در شعر عارفانه؛ نجم رازی: «در تجرّع جام الست، ذوقی به کام جان ایشان [صاحب‌دولتان در درگاه خداوندی] رسانیده‌اند که اثر آن هرگز از کام جان ایشان بیرون نشود. زندگی آن قوم بدان ذوق است [...] با این عالَم هیچ الفت نگیرد، و یک دم به ترک آن شرب و مشرب نگوید.» (مرصاد ۳۳۲) بادهٔ ازل و تعابیر مشابه آن در شعر تازی نیز بسیار می‌آید، حتی در خمریات ابونواس (که در

خمریاتش معمولاً باده معنای حقیقی خود را دارد، اگرچه بارها با چنان لطافتی همراه است که به مرزهای تجرید نزدیک می‌شود):

اَسْـــقِنیها سُـــلافةً　　　سَـبَقَتْ خَـلْقَ آدمـا
فَهْیَ کـانتْ، و لم‌یکـنْ　　　ما خَلَا الارضَ و السّما
(دیوان ابی‌نواس ۸۰)

(باده‌ای به من بنوشان / که بر آفرینش آدم پیشی دارد. / این باده بود، حال آن‌که نبود / هیچگاه زمینی و آسمانی.) نمونه‌ها در شعر عرفانی و عرفانگرای پارسی بـی‌شمار است؛ مولانا از «قِدم» این باده می‌گوید:

از کف سلطان رسدم ساغر و سَغراق قِدم
چشمهٔ خورشید بود بـادهٔ او را چـو گـدا
(کلیات ۱، ۳۱؛ سغراق: کاسه و کوزهٔ لوله‌دار؛ معین)

عراقی:

چنان سرمست شد جانم، ز جام عشق جانانم
که تا روز قیامت هم نخواهی یافت هشیارش
(کلیات ۲۱۶)

سعدی:

نماز شام قـیامت بـه هـوش بـازآیـد　　　کسی که خورده بود مَی ز بامداد الست
(غ ۴۰)

امیرخسرو:

چو خورد هم به ازل جام عاشقی، خسرو　　　همیشه مست شراب الست خواهـد بـود
(دیوان ۳۰۱)

نزاری:

همچو ما تـا بـه قـیامت نکـند مسـتی کـم　　　هرکه یک جرعه چشید از کف ساقی الست
(دیوان ۱، ۷۹۵)

نخواهند یافت: بی‌گمان فعل مستقبل است، و نه این‌که «خواستن» به صورت تام و به معنای قصد و اراده کردن باشد. این توضیح ظاهراً بدیهی را از آن روی می‌دهم که موضوع فعل مستقبل و شروع آن مورد بحث از نظرگاه زبـانشناسی تـاریخی است. (نک.ح ۱/۱۶۰.)

* * *

شعر، از نظر ساختار موضوعی و معنایی، تا حدود بسیاری همانند غزل ۴۵ است، با بیان پاره‌ای سرخوردگیها از احوال حیات و محیط، توصیه به گوشه‌گیری و تنهایی و پناه بردن به شعر و باده، و بسنده کردن به نقد خوشدلی و پرهیز از ورود به بحثهایی دراز، که نه دنیا را سود دارد و نه آخرت را. حتی واژهٔ «بی‌عملی» نیز به یک معنی لازمه‌اش گوشه‌نشینی است. اینجا هم، مثل همان غزل، آشوب زمانه و گردش نابکام آن را داریم، در حالی که آنچه دلخواه شاعر است (دیدار دلدار) دست نداده است، و نیز عالمان و واعظان بی‌عمل و بدعمل را. پیداست در اینجا هم باده خود مفرّ و مخلصی است از یکچنین آشفته‌بازاری، به علاوهٔ شعر و پناه بردن به عوالم لطیف ذوقی، و می‌بینیم که اگر آنجا «دفتر اشعار» گفت، اینجا هم «سفینهٔ غزل» را آورد. به هر حال، دو غزل تقریباً در یک حال و هوایند، و این فکر پیش می‌آید که احتمالاً هردو در یک حدود زمانی یا یک برهه یا، دست‌کم، در شرایطی مشابه سروده شده باشند. اما در اینجا یک مضمون متفاوت را نسبت به آن غزل داریم، و آن بیت آخر و مستی از شراب الستی است. از آنجا که دیگر ابیات به‌طور کلّی حول محور شرایط مشخص زمان و مکان و محیط است، شاید چنین مضمونی در بدو نظر قدری غریبی کند، اما آن را می‌توان چونان گریزی از محیط مرئی محسوس و متغیّر به عوالم فرابشری، ازلی و ثابت انگاشت. آنگاه که اندیشهٔ بشری از دریافت، ریشه‌یابی و چاره‌جویی برای چنین تبدّل و تقلب احوالی فرومی‌ماند، امکان روی‌آوری به امور و حقایق پایدار و ماندگار به هیچ روی دور از ذهن نیست. به گمان بنده «جریده» واژه‌ای است به قول امروزیان «کلیدواژه» چرا که کلّ شعر و مضامین متنوع آن هدایتگر ذهن به سوی تنهایی است، از مطلع شعر، که تنها رفیق بی‌غل و غش را باده و دفتر می‌داند، تا بی‌عملی و کناره‌جویی یا دولت معزولی، ذکر بی‌ثباتی و پرآشوبی عصر، اختیار دلدار مهروی و عشرت در خلوت، و حتی مستی به بادهٔ ازلی (که به قول خودش نداند «در عرصهٔ خیالْ که آمد کدام رفت») همه و همه در جهت کشاندن ذهن به سوی همین عزلت و تجرد است.

۱ گل در بر و می در کف و معشوقه به کام است
سلطان جهانم به چُنین روز غلام است

۲ گو: شمع میارید درین جمع، که امشب
در مجلس ما ماهِ رخ دوست تمام است

۳ در مذهب ما باده حلال است، ولیکن
بی روی تو، ای سرو گل‌اندام، حرام است

۴ در مجلس ما عطر میامیز، که ما را
هر لحظه ز گیسوی تو خوشبویْ مشام است

۵ گوشم همه بر قول نی و نغمهٔ چنگ است
چشمم همه بر لعل لب و گردش جام است

۶ از چاشنی قند مگو، هیچ، و ز شَکّر
زان‌رو که مرا در لب شیرین تو کام است

۷ تا گنج غمت در دل ویرانه مقیم است
همواره مرا کنج خرابات مُقام است

۸ از ننگ چه گویی؟ که مرا نام ز ننگ است
وز نام چه پرسی؟ که مرا ننگ ز نام است

۹ میخواره و سرگشته و رندیم و نظرباز
وان کس که چو ما نیست درین شهر، کدام است؟

۱۰ با محتسبم عیب مگویید، که او نیز
پیوسته چو ما در طلب عیشِ مدام است

۱۱ حافظ، منشین بی می و معشوقه، زمانی
کایّام گل و یاسمن و عِید صِیام است

۱. دربارهٔ تأثیرپذیری این شعر از دیگران به سخن آخر بنگرید.

می در کف: قزوینی نیز چنین است، اما به نظر می‌رسد «بر» (که قضا را منطبق با قدیمترین نسخه‌های موجود دیوان است) بهتر باشد، زیرا شاعر احتمالاً تعمّدی در

آوردن سه حرف اضافهٔ مختلف (در، بر، به) داشته است. آهنگ و روال بیت هم به این صورت خوشتر است. (در مورد ضبط نسخ، نک. نیساری، دفتر دگرسانیها ۱، ۱۹۹.)

۲. سعدی چند بار می‌گوید: تا ماهتاب چهرهٔ یار هست نیازی به شمع نیست، همچون:

شمعی به میان ما برافروز   یا شمع مکن، که ماهتاب است
(غ ۵۲)

شمعی به پیش روی تو گفتم که برکُنم   حاجت به شمع نیست، که مهتاب خوشتر است
(غ ۶۸)

مجلس: و معادلهایی چون محفل، جمع، بزم و غیره، که در غزل شاعران بسیار می‌آید، غالباً نه به معنای مجمعی واقعی و بیرونی بلکه ذهنی و خیالی است و دارای جنبهٔ شاعرانه و یا تفکرات عارفانه. از همین‌روی است که صاحبان اصطلاحنامه‌های تصوّف (هرچند من با بیشتر تفاسیر آنان همداستان نیستم) برای این واژه‌ها تعاریف و معادلهای انتزاعی چون وحدت و جمعیت به دست می‌دهند، مثلاً: «مجلس: مقام حضور و جمعیت را گویند در مقام واحدیت؛ نظم:

این چه مجلس، چه بهشت، این چه مقام است اینجا؟
جام باقی، لب ساقی، لب جام است اینجا»
(مرآت عشاق، نقل از برتلس، تصوف و ادبیات تصوف ۲۲۶ـ۲۲۷)

در اشعار خواجه نیز، جز در مواردی که مجلس و بزمی واقعی و عینی از آنها برمی‌آید، می‌توان جنبه شعری و فکری برای این‌گونه واژه‌ها قایل شد.

تمام: ایهامی است بسیار رایج در اشعار، و برخی شاعران چون امیرخسرو، خواجو، عماد و سلمان چندین بار از آن بهره گرفته‌اند. در بیت حافظ سه معنی می‌توان از آن برگرفت: الف. ماه تمام یا بدر؛ ب. بسنده، یعنی تا ماه رخسار یار هست همین کافی است و به شمع و غیره نیازی نیست؛ ج. در مجلس ما فقط ماهِ چهره او حاضر و موجود است، و لاغیر؛ و به عبارت دیگر: تنها او هست، و تمام، یا: والسلام، بدین تأویل که در قبال دوست، هیچ وجود یا موجودی نیست. اما معنای دوم یعنی بسنده، همچون: «جهد کن به مدارا او را بیاور، و اگر چنان باشد که از کرده پشیمان نشود، او را بیاور، که ما را تمام است.» (سمک عیار ۵، ۳۹۰، به نقل از ریاحی، گلگشت ۱۶۱)

اما در شعر، ایهام بین دو معنای بدر و بسنده وجه رایج است؛ امیرحسن دهلوی:

شب هفتم، که مه نیمه نماید　　اگر تو روی بنمایی، تمام است
(دیوان ۸۳)

قدح تمام هم یعنی پر و کامل؛ خود او:

بر رغم صلاح ناتمامان　　ما را قدحی تمام درده
(همان ۳۳۷)

خواجو (که محتمل است خواجه کل مضمون بیت را از او گرفته باشد):

بیا، که گر نبود شمع در شب دَیجور　　رخ چو ماه تو ما را تمام خواهد بود
(دیوان ۲۴۹)

عماد فقیه:

شمع شب‌افروز بزم باده‌گساران　　طلعت ساقی ماه‌چهره تمام است
(دیوان ۶۰)

سلمان (به صورت جناس تام):

آسمان گو بنشان مشعلهٔ ماه تمام　　که زمین را مهِ روی تو تمام است امشب
(دیوان ۲۰)

۳. سلمان:

باد اگر بر من وزد بر یاد او، بادم حلال　　باده گر بر کف نهم بی یاد او، بادم حرام
(دیوان ۲۲۲)

۵. عماد:

چشم بر گردش پیاله نهیم　　گوش بر نغمهٔ رباب کنیم
(دیوان ۲۱۹)

۶. ایهامی دارد در «کام»: الف. بویه و آرزو؛ ب. دهان (با «لب»).

۷. سیف فرغانی:

دل من است ز عالم حواله‌گاه غمت　　حواله چند کنی گنج را به ویرانی؟
(دیوان ۲، ۱۷۷)

خواجو:

گنج است غم عشقت و ویران دل خواجو　　از بهر دلم گنج به ویرانه رها کن
(دیوان ۴۸۳)

جناس اشتقاق مقیم و مُقام، عبدالواسع جبلی:

تا در دلم اندیشهٔ عشق تو مقیم است　　جز بر سر کوی تو مرا نیست مُقامی
(دیوان ۲، ۵۹۲)

پیداست در بیت حافظ، مثل بیت عبدالواسع، «مُقام» به ضم باید خواند.

۸. ناصر بخارایی:

ای که پرسی تو ز ناصر، که: بگو نام تو چیست   چه کنی نام؟ که ننگ است مرا از نامم

(دیوان ۳۳۹)

۹. سلمان:

رندی و عاشقی و قلّاشی   هیچ شک نیست که در ما همه هست

(دیوان ۵۹)

۱۰. خواجو، مضمونی کاملاً شبیه:

محتسبْ بیهده، گو منع مکن رندان را   کان که با شاهد و می نیست، کدام است امروز؟

(دیوان ۲۷۷)

حافظ در جاهای دیگری هم محتسب را متهم به باده‌خواری کرده، خواه درست باشد و خواه مبالغه‌آمیز. (مثل ۱۴۶/۷ و ۲۸۰/۲)

م: شناسهٔ اضافیِ مقدّم واقع شده، متعلق به «عیب» (= عیبم مگویید)

۱۱. یاسمن: نک. «سمن» در: ح ۱۷/۴.



شعری سراپا شادی و شنگی، چنان‌که مطلعْ نوید آن را می‌دهد. می‌توان گفت: در حوزهٔ عشق و جمال و ذوق و ملاحت و ملامت، هیچ چیزی نیست که در آن نیامده باشد، از باده و عطریات و شیرینی‌ها و آلات لهو و سماع تا ننگ‌پرستی ملامی و انواع صفات ملامت‌انگیز که در اینجا به‌طور یکجا برای خود تنسیق می‌کند، و بالاخره سر به سرگذاری معهود با محتسب به نمایندگی از کلّ دستگاه مذهبی و زهّاد زمانه. از «غم» هم فقط اسمش هست (ب ۷) ولی رسمش نه، چون این بیت نیز لحن غمگنانه ندارد. گمان این نگارنده آن است که خواجه قصد بلکه عمدی داشته تا ریز و سیاهه‌ای از سیاهکاریهای خود (به زعم زاهدان) و اساساً علایق و اشتغالات خویش را که در این یا آن شعر پراگنده است گرد آورد و جمله را یکجا در این غزل بریزد. بعید می‌دانم که عبارت «در مذهب ما» را هم بی‌دلیل و بر سبیل تصادف آورده باشد، زیرا تمامی آنچه برشمرد و برشمردم اجزا و عناصر مذهب مهر و جمال و محبت و مستی است. هرچند خود غزل، از جهات هنری از اشعار میانمایهٔ اوست، لیکن یکدستی و هماهنگی آن در درج جملگی عوامل و عناصر یاد شده است.

و اما این غزل نیز از آنهایی است که کل ساختار مضامین و تعابیر آن را می‌توان مجموعه‌ای تماماً اقتباسی و تلفیقی از ابیات و اجزای مشابه در شعر دیگران دانست. ناگفته پیداست این بحث صرفاً از دیدگاه شکلی و مربوط به اجزا و نحوهٔ بیان است و هیچ‌گونه تعارض و تداخلی با آنچه اکنون دربارهٔ محتوای شعر گفتم (یعنی آنچه شاعر به عنوان مشی و مرام شخص خود گفته است) ندارد و این‌دو را باید دو مقولهٔ جداگانه انگاشت. البته موضوعی که باید مورد توجه باشد این است که غزلهای همروال یا باری مشابه این شعر تا روزگار حافظ به قدری زیاد است که حتی نقل مطلعی از آنها سخن را به درازا می‌کشاند، و شاید همین امر، با توجه به سنن اخذ و اقتباس در شعر قدیم (که یکسره متفاوت با شعر نو است که بنای آن بر فردیت و تمایز زبان و شیوهٔ هر شاعر از دیگران است) و همچنین شیوهٔ غالباً تلفیقی خواجه (عمدتاً بر مبنای بهره‌گیری از پیشینه‌ها و پشتوانه‌های سنن شعری و بهسازی و پرداخت هرچه بیشتر آنها) طبعاً بهره‌گیری‌ها و الگوپذیری‌هایی از این دست را توجیه می‌کند. من تنها برخی از اشعار مشابه را برمی‌شمارم که گمان بر تأثیرپذیری خواجه از آنها دارم.

سعدی:

بر من، که صبوحی‌زده‌ام، خرقه حرام است ‌‌ ‌ ای مجلسیان، راه خرابات کدام است؟

(غ ۷۷)

و از جمله قرابت بیت ۱۰ با:

با محتسب شهر بگویید که: زنهار ‌ ‌ در مجلس ما سنگ میناز، که جام است

امیرخسرو، با شباهت آشکار:

ما را چه غم امروز؟ که معشوقه به کام است ‌ ‌ عالم به مراد دل و اقبال غلام است

(دیوان ۴۶)

خواجو، با قدری تفاوت در وزن و ردیف:

روز عیش و طرب و عید صیام است امروز ‌ ‌ کام دل حاصل و ایام به کام است امروز

(دیوان ۲۷۶)

که گفتنی است همین «عید صیام» را حافظ در مقطع آورده است.

سلمان: شاید پیرو بحث سنت اخذ و اقتباس قدما از همدیگر برایتان جالب توجه باشد: در عین حال که خواجو خود در ضمن اقتباس این شعر از دیگران ردیف «امروز» را افزوده، سلمان این ردیف را به «امشب» تغییر داده، اما جز در این مورد،

تقریباً عین سخن خواجو را، همراه با عاریتی از بیت خسرو، واگویه کرده است:

از لب لعل توام کار به کام است امشب　　　دولتم بنده و اقبال غلام است امشب

(دیوان ۲۰)

با این اوصاف، ملاحظه می‌کنید که بر حافظ در چنین سده‌ای و چنین محیط شعری هرگز نمی‌توان از بابت چنین اقتباساتی خرده گرفت، زیرا روند بهره‌گیری از گنجینهٔ گذشتگان در سدهٔ هشتم به حدّی بالا می‌گیرد که (تعجب نکنید) قریب به تمامی مضامین و تعابیر هر شاعر غزلسرایی را در غزلیات شاعر دیگر می‌یابید، حال اگر نه به عین لفظ، نهایت با قدری کاست و فزود یا پس و پیشی. ای کاش کاری دقیق، علمی و آماری در خصوص غزل این سده، هم از حیث محتوی و معانی و هم از نظر شکل و جزئیات تعبیرات و عناصر بدیعی و بیانی (البته نه به سیاق برخی سنجشهای شتابزده و صدور حکمهای سردستی، تنها بر پایهٔ بررسیها و نمونه‌گیری‌های گشت و گذارگونه) انجام شده بود تا معلوم می‌شد اوضاع شعر و به‌ویژه غزل این سده از نظر نحوهٔ اخذ و اقتباسها تا چه حد آشفته، بی‌مرز و اندازه و در مواردی بی‌شمار مقرون به سرقات و انتحالات از یکدیگر است، به گونه‌ای که همین اوضاع قطعاً مقدمه‌ای بر بزرگترین و همه‌گیرترین انحطاط و ابتذال تاریخ شعر پارسی در سدهٔ نهم جلوه خواهد کرد. برخی شعرا چون عماد فقیه و ناصر بخارایی به نظر می‌رسد بی‌هیچ خلق و ابتکاری اشعار دیگران را درپی مضمون شخم می‌زنند. البته شاید باز یکی از نتایج این تحقیق محتمل همانا افزایش شگفتیهای ما در شأن شعر و شاعری خواجهٔ شیراز باشد، زیرا با آن‌که خود برخاسته از بطن و بافت این اوضاع و به طبع در محیط و مسیر همین اخذ و اقتباس‌ها، بازگوییها، تکرار مکررات، سرقات از غیر و حتی از خود قرار داشته (توجه کنیم که کار برخی سرایندگان این سده از حدود به اصطلاح تیغ‌زنی مضمون گذشته و به گنجینه‌زنی و جاروب کردن کل مضامین شاعر دیگر، که تازه معلوم نیست چه مقدار آن واقعاً از آن اوست، کشیده است) اما معلوم نیست او چگونه در یکچنین روزگاری تا بدین اندازه در پرداخت و بهسازی بیشتر آنچه از پشتوانه‌های شعر پیش از خود فراستده کامیاب شده است. غزل حاضر را، اگرچه از آثار متوسط خود او خواندم، لیکن باز در سنجش با همانندهای آن، هم دارای ملاحت بیشتر و لحن نیرومندتر به‌ویژه از حیث طنز است، و هم از نظر زبان بسامانتر و پیراسته‌تر.

باری، شباهتها میان این غزل و کارهای دیگران منحصر به کلیت مضامین مذکور نیست بلکه در برخی جزئیات چون الفاظ و نیز عناصر بدیعی، از قبیل ایهام در کام، تمام، طباق میان حلال و حرام، ننگ و نام و غیره نیز همانندیهایی بود که نشان دادم تا شباهتهای ساختاری آن با اشعار دیگران روشن شود.

۱ به کوی میکده، هر سالکی که ره دانست
دری دگر زدن اندیشهٔ تبه دانست
۲ بر آستانهٔ میخانه، هرکه یافت رهی
ز فیض جام می، اسرار خانقَه دانست
۳ زمانه افسر رندی نداد جز به کسی
که سرفرازی عالَم درین کُلَه دانست
۴ ورای طاعت دیوانگان ز ما مطَلب
که شیخ مذهب ما عاقلی گنه دانست
۵ هرآن‌که راز دو عالم ز خطّ ساغر خواند
رموز جام جم از نقش خاک ره دانست
۶ دلم ز نرگس ساقی امان نخواست به جان
چرا که شیوهٔ آن تُرک دل‌سیه دانست
۷ ز جور کوکب طالع، سحرگهان چشمم
چنان گریست که ناهید دید و مه دانست
۸ خوش آن نظر که لب جام و روی ساقی را
هلال یکشبه و ماه چارده دانست
۹ حدیث حافظ و ساغر، که می‌زند پنهان
چه جای محتسب و شِحنه؟ پادشه دانست
۱۰ بلندمرتبه شاهی که نُه رِواق سپهر
نمونه‌ای ز خَمِ طاق بارگَه دانست

۲. خانقَه: نک. ح ۵۴/۱.
به‌نظر می‌رسد از جملهٔ اقلیتی از ابیات او باشد که خانقاه تعبیر منفی ندارد، زیرا اینجا در بافتی جای گرفته که «سالک» هم در آن همچون اکثریت قاطع مواردْ مثبت است (بجز یک مورد آشکارا منفی:... بیار باده، که این سالکان نه مرد رهند ۱۹۶/۴) مگر این‌که اینجا هم خواسته باشد با ذکر می و جام از همان تعریضهایی به باده‌خواری

صوفی زده باشد که از شیوه‌های اوست، چون: صوفی، بیا، که آینه صافیست جام را...، صوفی از پرتو می راز نهانی دانست... و غیره. در این تأویل می توان «اسرار خانقاه» را از مقولهٔ همین «راز نهانی» و به قصد افشای اسرار باده‌نوشی چنین صوفیانی انگاشت. (در این باره، نک. ح ۷/۱.) در هر حال، قدری ابهام از این لحاظ در بیت هست که حکم قاطع را به این یا آن‌گونه دشوار می‌سازد.

۳. از موارد فراوان بزرگداشت رندان چونان پادشاهان بی تاج و تخت جهان و کلهداران بی کلاه است. (دربارهٔ رندی، نک. بحث مفصل در جلد ۱، زیر عنوان «زدیم بر صف رندان.»)

۴. دیوانگان: ابوسعید، با استناد به یک خبر: «در بینایی کور بودیم، در شنوایی کر بودیم، در گویایی گُنگ بودیم، یک سال با کس سخن نگفتیم. نام دیوانگی بر ما نهادند، و ما روا داشتیم حکم این خبر را که: لا یَکْمُلُ اِیمانُ العبدِ حتیٰ یَظُنَّ النّاسُ اَنَّهُ مجنونٌ.» (اسرارالتوحید ۱، ۳۴) (کامل نگردد ایمان بنده تا آنگاه که مردمان وی را دیوانه پندارند.) آیا خواجه ناظر به این خبر یا آن عبارات نبوده است؟ اکنون به بیان شوریدهٔ نشابور در حکمت جنون بنگریم:

گفت لقمان سرخسی کای اله / پیرم و سرگشته و گم کرده راه...
من کنون در بندگیْت، ای پادشاه / همچو برفی کرده‌ام موی سیاه
بندهٔ بس غمکشم، شادیْم بخش / پیر گشتم، خط آزادیْم بخش
هاتفی گفت: ای حرم را خاص خاص / هرکه او از بندگی خواهد خلاص،
محو گردد عقل و تکلیفش به هم / ترک گیر این هردو و درنِه قدم
گفت: الاهی، پس ترا خواهم مدام / عقل و تکلیفم نباید، والسلام
پس ز تکلیف و ز عقل آمد برون / پای‌کوبان دست می‌زد در جنون
گفت: اکنون من ندانم کیستم / بنده، باری، نیستم، پس چیستم؟
بندگی شد محو، آزادی نماند / ذرّه‌ای در دل غم و شادی نماند...
من ندانم تو منی، یا من تویی / محو گشتم در تو و گم شد دویی

(منطق‌الطیر ۲۰۹)

آیا می توان چیزی بر آن افزود؟ (نیز در این باره، نک. «عشق ـ عقل» در: ح ۱۰/۵.)

۵. خط ساغر یا پیاله: (= خط جام ۳۸۳/۶) شامل هفت خط فرضی است در گِرداگرد ساغر و جام، که هرکدام نشان دهندهٔ مرحله‌ای از کار و بار باده‌نوشی و ظرفیت باده‌نوش است. اصطلاح «هفت‌خط»، برگرفته از همین معنی است، که قطع

نظر از معنای غالباً منفی آن در عصر ما (=اَرقه، قالتاق یا زیاده زرنگ) در قدیم به رند مستِ گذشته از جان و وجود و قیود و رسوم ظاهر اطلاق می‌شد که به بالاترین درجات در عوالم میخواری رسیده و میان رندان سرافرازی و کلهداری می‌کند، چنان‌که همین معنی در تصوْف نماد طی هفت مقام معروف یا به اصطلاح «هفت شهر عشق» شده است. این خطوط دارای نامهایی است که گاه با قدری اختلاف برشمرده شده است. به نقل از قاسم غنی، به ترتیب عبارتند از: خط جَور،ـ بغداد،ـ بصره، ـ ازرق (که خط سیاه و خط شب هم گفته‌اند) ـ اشک (یا خط خطّه) ـ کاسه‌گر، ـ فرودینه (یا قردونیه). (یادداشتها ۱۳۴، با قدری تغییر عبارت) معین این خطوط را چنین برمی‌شمارد: جور، بغداد، بصره، ازرق، ورشکر (=اشک، خطیره) کاسه‌گر، فرودینه. (معین، ذیل «هفت خط») سرفراز غزنی (نجوم‌شناس) آنها را حمل بر خطوط دستگاه اسطرلاب می‌کند، و می‌گوید: در عربی «المقنطرات» یا «خطوط سهمی» و در اصطلاح اروپاییان «پارابل» گفته می‌شود، و عبارت است از ترسیمات اسطرلاب (= جام جهان‌نما، جام جم) که بر اساس محاسبات ریاضی ترسیم می‌شده است. (سیر اختران در دیوان حافظ ۲۹ به بعد) ابوالفضل مصفیٰ هم جام و جام جهان‌بین را همان اسطرلاب می‌داند. (فرهنگ اصطلاحات نجومی ۱۵۴ و ۱۵۵) ظاهراً برداشت از جام کیخسرو در شاهنامهٔ فردوسی است.

چیزی را از خط ساغر (یا جام و جز آن) خواندن =گرفتن نمونه یا انگارهٔ آن چیز از باده و مستی

جام جم: (= جام جهان‌نما، جهان‌بین، گیتی‌نمای) خاستگاه آن بی‌گمان داستان «بیژن و منیژه» در اثر سترگ فردوسی است. آنگاه که بیژن در توران درپی هوای دل می‌رود و گرفتار چاه تاریک و هول‌انگیز افراسیاب می‌شود و همهٔ ایرانیان از یافتن او یا کسب آگهی از سرنوشت او بازمی‌مانند، کیخسرو، برترین پادشاه و انسان به باور دین مَزدیسنا، که نگران حال و روزگار پهلوان شیردل خویش است، در جام ویژهٔ شاهوار خویش جستجو می‌کند:

یکی جام بر کف نهاده نبید — بدو اندرون هفت کشور پدید
زمان و نشان سپهر بلند — همه کرده پیدا چه و چون و چند
ز ماهی به جام اندرون تا بره — نگاریده پیکر همه یکسره
چو کیوان و بهرام و ناهید و شیر — چو خورشید و تیر از بر و ماه زیر
همه بودنیها بدو اندرا — بدیدی جهاندار افسونگرا

(شاهنامه ۵، ۴۳)

سرانجام بیژن را فروفتاده به چاهی در گرگسار می‌یابد. پس از آن نیز رستم را فرمان به رفتن به آنجا برای رها ساختن پور گیو می‌دهد، و رستم پس از دلیریها و کارهای نمایان خویش وی را آزاد می‌کند. فراموش نکنیم که یکچنین جام جادویی و شگفت‌انگیزی که بیننده را از سراسر گیتی و ریز و درشت امور و احوال آگاه می‌کند تنها و تنها به دلیل دل‌آگاهی بندهٔ نیک، خجسته و یزدان‌شناس بدو ارزانی شده، همچنان‌که در جهان تصوف و شعر عارفانه نیز نمادی شده است از دل آگاه و پیراسته از هرگونه بدی و بستگی و دلبستگی به این جهان. گفتنی است که حافظ در دو جا به جام کیخسرو اشاره دارد، که بیانگر آگاهی او از اصل و سرچشمهٔ جام جم (همچون هر شاعر دیگرِ آشنا با شاهنامه) است، چون:

خیال آب خضر بست و جام کیخسرو / به جرعه‌نوشی سلطان ابوالفوارس شد

(مورد دیگر: ۴۲۵/۳) اما انتساب جام به جم ناشی از خلطی است میان کیخسرو و جم (که این یکی چنین جامی نداشته) از یک سو، و خلطی مضاعف میان روایات جم و سلیمان، از جمله انگشتری معروف این پیامبر (با کارکردی همانند جام کیخسرو) از سوی دیگر، از همان دست خلطها و جابجاییها که فراوان میان اشخاص و قصص به دلیل پاره‌ای ویژگیهای مشترک روی داده و کمابیش از آنها آگاهیم.

معنای لغوی جام جم: دیدیم که دو تن از جملهٔ نجوم‌شناسان آن را اسطرلاب دانسته‌اند. سرفراز غزنی در این باره توضیحاتی می‌دهد، از جمله: اسطرلابهای نخستینه را از گِل، البته گِلی از خاک رُس ورزیده و اصیل، می‌ساختندو بعدها به نوعِ فلزی بدل شد، که نوع مدرن آن همان تئودولیت یا تلسکوپ پایه‌دار امروزی است. (سیر اختران ۳۳ ـ ۳۴) در شعر خواجه نیز جام جم و مشابهات آنها با خاک (مثل بیت متن)، گِل کوزه‌گران و سفالین کوزه همراه شده، و اگرچه گاهی سرشت چنین جامی را چیزی بجز خاک یا گِل معروف محسوس دانسته، لیکن صرف همین همراهی و همنشینی جام جم با این عنصر می‌تواند نشان‌دهندهٔ منشاءِ محسوس آن، و شاید آنچه مؤلف مذکور اسطرلابهای گِلین می‌خواند باشد. (علاقه‌مندان به اطلاع بیشتر دربارهٔ اسطرلاب، چگونگی، گونه‌ها و کار آن می‌توانند به همان ۳۳ ـ ۳۷، و فرهنگ اصطلاحات نجومی از مصفیٰ ۴۲ ـ ۴۵ بنگرند.)

معنای معنوی و عارفانهٔ آن: پیشتر گفته شد که جان و جوهره و چکیدهٔ تمامت مطالب بی‌شماری که پیرامون باده و مستی و جنبه‌های معرفتی و عرفانی آن بیان گردیده، در نمادی شگفت‌انگیز با یک جهان معنی و تفکر و تأمل به نام «جام جم» و

همانندهای آن گرد آمده است. (ج ۱، ۵۲۳) آیینهٔ اسکندر نیز نمادی است همسان آن، با این تفاوت که در آنچه مربوط به جام و باده است اعتبار سرمستی عارفانه غلبه دارد و در آیینه اعتبار جلا و روشنی و روشن‌نگری. شکی نیست که هیچ نمادی تعریف‌بردار یا تحدیدپذیر نیست، تا چه رسد به نمادی این سان وسیع و جامع، لیکن می‌توان حدود و چهارچوبی کلّی برای آن از میان تمامی بحثهای پیرامون آن انتزاع و استخراج کرد و آن عبارت است از: دل پاک و پیراسته از تمامت ظلمتها و وابستگیهای جهان خاک با خصلتی آینه‌گون، که بازتاب‌دهندهٔ پرتو پروردگار خویش و جلوه‌گاه زیبایی ایزدی و سرمست از مایهٔ مهری است که خداوند در آفرینش آدمی از رحمت مطلق خویش در او سرشته است، دلی چون دُرج اسرار الهی و آشیان رموز راه معرفت، و در یک کلام: قطره‌ای فروچکیده از بیکران حقیقت بر تیرگیهای خاک. از حدود سدهٔ پنجم که چنین نمادی در متون شعر و ادب عرفانی پدید می‌آید تا روزگار ما هرگونه سخن در کلیت این نماد از این حدود فراتر نرفته و شاید تنها عبارت و انشا تفاوت پذیرفته است. ابیات سنایی را از منظومهٔ «طریق‌التحقیق» کسی نمانده که نقل نکرده باشد، از بس که گویا و فراگیر است:

قصهٔ جام و جم بسی شنوی — واندر آن بیش و کم بسی شنوی
به یقین دان که جام جم دل تست — مستقرّ نشاط و غم دل تست
گر تمناکنی جهان دیدن — جمله اشیا درو توان دیدن
(مثنویها ۱۰۸-۱۰۹)

روزبهان بقلی این رباعی را نقل می‌کند با مضمونی که می‌تواند مبنای غزل معروف خواجه: سالها دل طلب جام جم... انگاشته شود:

در جُستن جام جم جهان پیمودم — روزی ننشستم و شبی نغْنودم
زُ استاد چو وصف جام جم بشنودم — خود جام جهان‌نمای جم من بودم
(عبهرالعاشقین ۴۹)

(همین رباعی را عزیز نسفی نیز نقل کرده است. مقصد اقصی ۲۸۲) همین عارف و آموزگار بزرگ تصوف بر آن است که: دلی که صافی و ساده و بی‌نقش شود «جام‌جهان‌نمای و آیینهٔ گیتی‌نمای گردد.» (الانسان‌الکامل ۱۷۳) و اما نسفی خود انسان کامل را هم جام جهان‌نما، آیینهٔ گیتی‌نما، تریاق بزرگ و اکسیر اعظم می‌نامد، (همان ۵) انسان عروج کرده از دایرهٔ مرکّبات عالم (۱۶۴) آنان که کلید خزاین جبروت در دلهای آنان نهاده‌اند. (۱۷۴) «جام جهان‌نمای و آیینهٔ گیتی‌نمای آدمی است [...] جمله آدمیان

طفیل انسان کامل‌اند» (۲۵۰ ـ ۲۵۱) که نسفی آن را بر حضرت پیامبر (ص) اطلاق می‌کند. ظاهراً تبدیل معنای دل به انسان از مقولهٔ مجاز به علاقهٔ کلیت است، یعنی ذکر کل (انسان) و ارادهٔ جزء (دل).

استاد منوچهر مرتضوی در پژوهش فراخ‌دامن خود دربارهٔ جام جم، پیشینه‌ها، چگونگی آن در متون تصوّف و شعر و نثر پارسی مطلبی ناگفته نگذارده‌اند. (مکتب حافظ ۱۵۹ ـ ۲۳۵) از جمله نوشته‌اند: «اصطلاح جام جم و مفهوم عالی و وسیع آن یکی از مهمترین و عالی‌ترین مضامین و مسائل عرفان ایرانی و یکی از مباحث پرمایهٔ مذهب عشق و اشراق به شمار می‌رود. وسعت مفهوم جام جم و اهمیت آن تا حدّی است که می‌توان گفت درک مفهوم جام جم مستلزم درک حقیقت بسیاری از افکار و اشعار خواجه حافظ شیرازی و مولانا جلال‌الدین بلخی رومی و شیخ فریدالدین عطار و سنایی و درک حقیقت بخشی بزرگ از افکار و اشعار این شاعران آتشین‌کلامْ مستلزم درک مفهوم جام جم است.» (همان ۱۵۹) ایشان بر آن‌اند که شاعران یاد شده برخلاف حکما و متکلمان، که حقیقت را در عالم خارج می‌جویند، معتقدند که هست و نیست در درون وجود آدمی است و برای درک حقایق نباید راه دور رفت بلکه باید همه چیز را در دل و درون آدمی جست. (همان ۱۶۰ ـ ۱۶۱) تعریف جام جم از نظر ایشان تقریباً همان است که در سطور پیش ذکر شد: دل پاک و روشن و مهذّب عارف، که جلوه‌گاه جمال حقیقت و متجلّای معشوق ازلی و آیینهٔ تمام‌نمای کلیهٔ رازهای ناگشودنی و مبهم آفرینش به شمار می‌رود. (۱۶۲) «به ضرس قاطع هیچ شاعری جامِ جم را به زیبایی و دل‌انگیزی و تنوّعی که در دیوان حافظ به کار رفته استعمال نکرده است.» (۱۸۶)

استاد زرین‌کوب جام جم را با Holy Grail (جام مقدّس) مقایسه می‌کند، که در افسانه‌های پهلوانان آرثرشاه، از داستانهای قرون وسطی، آمده و رفتن شوالیه‌ها به دنبال آن و غیره. لرد تِنی‌سِن نیز در اثری به همین نام، رمز دستیابی به جام را با تعبیری عرفانی بیان می‌دارد و جام را عبارت از آن می‌داند که جوینده خودیِ خویش را گم کند و از بند اسارت خود رها شود، که یادآور جستجوی جام جم در بیان صوفیه است. (از کوچهٔ رندان ۱۴۵، م و ح)

و اما در این بیت نیز، چنان‌که اشارت رفت، خواجه میان جام جم و خاک، گِل یا سفال پیوندی برقرار می‌کند، که در چند بیت دیگر او نیز آمده است، همچون:

به سرّ جام جم آنگه نظر توانی کرد　　　که خاک میکده کحل بصر توانی کرد

در سفالین کاسهٔ رندان به خواری منگرید　　　کاین حریفان خدمت جام جهان‌بین کرده‌اند

چرا؟ پاسخ من این است: این خاک، خاک نیست، «گِل کوزه گران» هم نیست، بلکه «خاک کوی نیاز» است، که سرمهٔ هر بصر و بصارتی است. خاکی است سرشته با جوهر جان و دل، خاکی است نَفَس رحمان در آن دمیده. رند هم موجودی خاکسار است، لیکن به مدد همین خاکساری است که در اقلیم عشق کلهداری می‌کند، و افسر شاهنشاهی می‌ستاند و می‌دهد. رموز جام جم را از چنین خاکی می‌توان برخواند. (نیز نک. «جام جهان‌نما» در: ح ۳۴/۶، و «جام جهان‌بین» در: ح ۱۳۶/۵.)

۶. تُرک دل‌سیه: ترکان (البته در مناطق غلام‌خیز همچون چگل، خطا، خلُّخ و تتار) در سنگدلی و پرخاشخویی زبانزد بوده‌اند و چنان‌که در تواریخ و شرح احوال خوانده‌ایم بسیاری از آنان خواجگان خود را کشته‌اند. در تاخت و تازهای سپاهیان ترک‌نژاد به ایران نیز خاطرات دهشتناک از کشتارگری و سخت‌دلی ایشان بر زبان مردم مناطق زیر هجوم رفته است. منبعی چون جهانگشای جوینی به تنهایی آیینه‌ای تمام‌نما و عبرت‌انگیز از این خوی ترکان تتار به دست داده است. همچنین ترک دل‌سیه، ایهامی هم به چشم (نرگس) ساقی هم دارد، که همچون دیگر ترکانْ سپید، لیکن دارای دلِ سیاه (تخم چشم) است. می‌گوید: دل من از چشم خونریز دلدار زنهار و امانی نخواست، چرا که می‌دانست او اصلاً گوش شنوایی برای این حرفها ندارد. پس دید اگر استرحام و استغاثه‌ای برای جان خود نکند سنگین‌تر است.

۷. ناهید: زهره، بیدخت (نک. «ناهید» در: ح ۲۵۴/۱۱، و «زهره» در: ح ۴/۸.)

۸. ماه چارده: بدر، ماه تمام؛ بدر: ماه پُر، پُرماهی، ماه دوهفته، ماه چهارده، ماه ناکاسته؛ حالت ماه به هنگام استقبال و مقابله [در مورد اصطلاح اخیر، نک. ح ۲۰۸/۷.] این حالت، نتیجهٔ تابش مستقیم آفتاب به ماه است، و ایّام‌البدر یا روزهای پُری ماه از سیزدهم تا پانزدهم ماه است. در شعر فارسی، بدر و هلال به رعایت تناسب معمولاً همراهی دارند. (فرهنگ اصطلاحات نجومی)

۹. ساغر: احتمالاً = ساغری، که «ی» نکره حذف شده است. (نک. ح ۱۸/۷.)

شِحنَه: به کسر، ترکی مغولی: الف. داروغه، پاسبان شهر و برزن، نگهبان؛ ب. حاکم نظامی (معین) نمی‌دانم مستند ترکی بودن آن چه بوده است، در حالی که نه در المعرّب جوالیقی جزء واژه‌های معرّب ذکر شده و نه در فرهنگهای معتبر عربی، مثل جمهرة، قاموس، صحاح و لسان‌العرب اصلی جز تازی برای آن یاد گردیده است. ابن‌منظور: شِحْنَة: آنچه شهر را پر کند. [مشحون = پر و مالامال، از همین مادّه است ـ م] ازهری

[در تهذیب‌اللغة] می‌گوید: شحنهٔ شهرستان کسی است که کفایت ضبط و ادارهٔ آن را داشته باشد. (لسان‌العرب) در متون قدیم ادب و تاریخ بسیار آمده، مثلاً از قول مسعود غزنوی: «به ری و طارم و نواحی که گرفتار آمده است شحنه‌ای گماشته خواهد آمد.» (تاریخ بیهقی ۱۶) «شحنگی بُست بدو مفوّض کردیم.» (همان ۹) شحنه به عنوان اصطلاحی حکومتی و دیوانی: هم به معنای پاسبان کوی و برزن است، و هم به معنای مقامی بس بالاتر، یعنی حاکم نظامی و نیز امیری که از سوی پادشاه برای ادارهٔ شهری گمارده می‌شد. (برای اطلاع بیشتر، نک. انوری، فرهنگ اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۲۲۳ ـ ۲۲۵.) در عصر مغول هم به معنای کلّیِ مراقب و محافظ و مصادیقی از این دست به کار می‌رفته است: مراقب لشکر، مراقب اردوی خان و مراقب و حاکم نظامی شهر (به مغولی: باسقاق) (شریک امین، فرهنگ اصطلاحات دیوانی دوران مغول ۱۵۷ ـ ۱۵۸) در شعر حافظ، شحنهٔ مجلس = میر مجلس؛ شحنهٔ نجف: از نعوت حضرت علی (ع) و اما در بیت متن، به نظر می‌رسد در معنای عامتر آن، یعنی پاسبان و عسس، باشد، لیکن در بیت زیر، مسلماً مقامی مهمتر و از مقولهٔ گماشتهٔ پادشاه برای ادارهٔ یک شهر و ناحیه است:

واعظ شهر چو مهر ملک و شحنه گزید — من اگر مهر نگاری بگزینم، چه شود؟

(نیز در مورد معنای عامل و نمایندهٔ سلطان در ولایت، نک. ح ۷۳/۴.)

۱۰. نُه رِواق سپهر: در علم هیئت قدیم: نُه فلک، که به ترتیب نزدیکی به زمین عبارتند از: فلکهای قمر، زهره، عطارد، آفتاب، مریخ، مشتری، زحل، فلک‌البروج، فلک اعظم = فلک الافلاک. (نک. نوادرالتبادر ۴۷ ـ ۴۹.) اگر دو فلک اخیر را کسر کنیم هفت فلک یا افلاک هفتگانه باقی می‌ماند، همچنان‌که خواجه گفته است: زین قصه هفت گنبد افلاک پرصداست... (۸۶/۷) همچنین در قطعهٔ ۸ آمده: نُه طَبَق سپهر، که همان نُه فلک است. خاقانی: نُه رواق باستان:

از پی پرواز مرغ دولت او بود و بس — دانه‌ها کاین نُه رواق باستان افشانده‌اند

(دیوان ۱۰۹)

این نُه فلک یا رواق یا طَبَق، که به صورت تودرتو و به شکل لایه‌های پیاز قرار گرفته، چه در شعر قدیم، و چه گاهی در شعر جدید منشاءِ مضامین گوناگون واقع شده است. نمونه‌ای جدید از آن در شعر زنده‌یاد، شاعر نامور عصر ما، مهدی اخوان ثالث به نام «زمستان» است، که در فضای تیره و خفقان‌آور روزی زمستانی، افلاک چنان توصیف شده که همچون نُه تابوت تودرتو، راه برتابش کمترین نور نیز بسته‌اند:

و قندیل سپهر تنگ‌میدان، مرده یا زنده
به تابوت ستبر ظلمت نُه‌توی مرگ‌اندود پنهان است.
(زمستان ۹۹)

* * *

از غزلهای عارفانهٔ فراوانی است از خواجه که به مدح آمیخته، لیکن در میان این دست غزلها نیز از آن‌گونه است که بیت یا بیتهای مدحی همچون ذیل و زایده‌ای نسبت به پیکرهٔ شعر، یا به صورت به اصطلاح سوارکردنی، قرار گرفته است، نظیر مدح حاجی قوام (غ ۱۱) یا خواجهٔ جهان (غ ۱۷) و... به راستی هم در مزاج این بیت برودتی است که نشان می‌دهد تنها برای تأمین معیشت یا مصلحتی دیگر بر غزل آویخته شده است؛ دوباره بنگریم: نُه رواق آسمان را نمونه‌ای دانست از طاق ضربی بارگاه خود. آنچه کار را قدری خراب کرده کاربرد ناخوش فعل «دانست» به الزام ردیف است.

۱ صوفی از پرتو می راز نهانی دانست
گوهر هرکس ازین لعل توانی دانست

۲ قدر مجموعهٔ گل، مرغ سحر داند و بس
که نه هرکو ورقی خواند، معانی دانست

۳ ای که از دفتر عقل، آیت عشق آموزی
ترسم این نکته به‌تحقیق ندانی دانست

۴ می بیاور، که ننازد به گل باغ جهان
هرکه غارتگری باد خزانی دانست

۵ عرضه کردم دو جهان بر دلِ کارافتاده
بجز از عشق تو، باقی همه فانی دانست

۶ سنگ و گِل را کند از یُمن نظر لعل و عقیق
هرکه قدر نفس باد یمانی دانست

۷ آن شد اکنون که ز افسوس عوام اندیشم
محتسب نیز درین عیش نهانی دانست

۸ لطفش آسایش ما مصلحت وقت ندید
ورنه از جانب ما دل‌نگرانی دانست

۹ حافظ، این گوهر منظوم که از طبع انگیخت
اثر تربیت آصَف ثانی دانست

۱. پرتو: ایرانی باستان para-tapa، که اولی پیشوند است و دومی از ریشهٔ tap = تابیدن، درخشیدن، تافتن. (فرهنگ ریشه‌شناختی) اما آنچه به گمانم باید در آن تأمل کرد بسامد بالای واژه‌هایی در اشعار حافظ است که به‌طور کلّی بیانگر جلوهٔ غیرمستقیم است، مثل پرتو، تاب، فروغ، عکس، آینه و غیره، که در قیاس با دیگر غزلسرایان آشکار و از بسامدیها نمایان است و بی‌ارتباط با زمینهٔ فکری او نمی‌تواند باشد. البته نمی‌گویم همه‌جا، و تنها بر فراوانی آنها تأکید می‌کنم و جلب دقت به موضوع.
و اما اینجا هم چنین می‌نماید که تعریضی به باده‌خواری صوفی (یا برخی

صوفیان) در کار است. در این بیت هم به یک ضلع جِد و یک ضلع طنز می توان قایل شد: جِد از آن روی که، با حمل بر صحت، سروکار صوفی را با بادهٔ معرفت یا وحدت (مطابق قول رایج صوفیان) بدانیم، که خیلی هم خوب است. اما طنز از این جهت که صوفی جز از طریق صرف باده (انگوری) قادر به درک اسرار نیست. توجه داریم که خواجه بارها صوفیان و حتی شیوخ ایشان را متهم به شرب خمر کرده است. آیا در این بیت و یا در صلای معروف او که: صوفی، بیا، که آینه صافیست جام را... تردیدی در وجود چنین تعریضی می توان کرد؟ اگر قصد طعن و کنایه‌ای در میان نمی‌بود اساساً چه نیازی به ایراد لخت دوم و تأکید بر این بود که بادهٔ لعل‌فام گوهر «هر کس» را آشکار می کند؟ همچنین بندهٔ نگارنده در این دفتر نمونه‌هایی متعدّد را از ابیات او که حاوی دو ضلع جدّ و طنز به موازات هم یا رویهٔ جد و زیرهٔ طنزند به دست داده است.

گوهر: دارای ایهام: الف. هر کانیِ ارزشمند؛ ب. سرشت؛ ج. قوّه و قابلیت وجودی (چنان‌که در شاهنامه فراوان بدین معنی دیده‌ایم، و در محاوره، بیشتر معرّب آن، «جوهر»، در این معنی رایج است)؛ د. نژاد (که گاهی «گوهر» در شاهنامه بدین معنی و در برابر «هنر» می‌آید)؛ هـ. اصالت و شرافت (سه معنای اخیر در معین)

لعل: ایهام: الف. جواهر معروف (نک. ح ۳/۷.) ب. شراب لعل‌گون

گوهر هرکس از مَی دانستن: چه در زبان محاوره، که مثلاً «مستی و راستی» می‌گویند، و چه در شعر، پیشینهٔ بسیار دارد، از رودکی که گفت:

مَی آرد شرف مردمی پدید   و آزاده‌نژاد از درم‌خرید
(آثار منظوم ۴۶۳، ولی بدون «و» با وزن مختل)

تا امیرخسرو:

خونابه می‌خورم ز غم و گریه می‌کنم   آری، شراب گوهر هرکس برون دهد
(دیوان ۲۸۱)

صوفی: جلالی نائینی ـ نذیر احمد و هومن: عارف؛ محمود هومن، با توجه به یک نسخهٔ قدیمی (نسخهٔ Brockhous) که «عارف» دارد، همین را مطابق با شیوهٔ اندیشیدن حافظ می‌داند. (حافظ ۳۳۸) اما هم این نسخه و دیگر نسخی که «عارف» دارند در اقلیت کامل‌اند، و هم معلوم نکرده‌اند که چگونه همین موافق اندیشهٔ اوست و «صوفی» نه.

۲. مجموعه: گلبرگها را بسیار به اوراق دفتری مانند کرده‌اند که بلبل نغمه‌هایش را از روی آن می‌خواند؛ در شعری دیگر:

چون صبا مجموعهٔ گل را به آب لطف شست　　　کج‌دلم خوان گر نظر بر صفحهٔ دفتر کنم

(نیز نک. «سفینه» در: ح ۴۶/۱.)

مرغ سحر: در بیشتر فرهنگها بلبل معنی شده است. «بلبل سحر» در شعر خواجه نیز گویای آن است که او از مرغ سحر چیزی جز بلبل اراده نکرده است:

دلت به وصل گل، ای بلبل سحر، خوش باد　　　که در چمن همه گلبانگ عاشقانهٔ تست

۳. عشق ـ عقل: دربارهٔ رویارویی این‌دو با هم در اشعار، نک. ح ۱۰/۵.

به تحقیق: به نظر می‌رسد ایهام با سه معنی باشد: الف. (می‌ترسم) محققاً (= قطعاً و مسلماً) ندانی؛ ب. به گونهٔ محققانه و عمیق ندانی؛ ج. از طریق تحقیق ندانی.

ندانی: = نتانی (که در متون به کار رفته)، نتوانی؛ تبدیل دو واج قریب المخرج «ت» و «د» به همدیگر، مطابق قوانین آواشناسی، بسیار صورت می‌گیرد. فردوسی:

ستودن نداند کس او را چو هست　　　میان بندگی را ببایدْت بست

(شاهنامه ۱، ۱۲)

جمال‌الدین اصفهانی:

دور گشت از من آن‌که جانم بود　　　زنده بی‌جان همی ندانم بود

(دیوان ۴۶۱)

راوندی: «و صد هزار رحمت بر زبانی باد که چنین سخن داند گفت.» (راحة‌الصدور ۳۷)

۴. درنگی است در سرشت غم‌انگیز زندگی، و مرگ که به گفتهٔ صائب همچون «مقراض لا» در گریبان آدمی است تا او را از نازیدن به جاه و جمال جهان گذران بازدارد، اگرچه گوشی شنوا می‌باید گرفتن این پیام پیوسته را، که کمتر می‌توان یافت. امّا آنچه در این میان بس معنی‌دار است طلب باده است چونان یگانه گزینهٔ ممکن. پیداست چنانچه می را میِ انگوری بگیریم این پرسش پیش می‌آید که تلخابه‌ای فرّار، که خود خصلت تلوّن و تبدل احوال دارد، چگونه می‌تواند درمان درد ناشی از بیم زوال باشد؟ بنا بر این، می در اینجا همان کیمیای هستی است که جان و جوهرهٔ جاودانگی را در درون خود دارد، همان سرچشمهٔ فناناپذیر عشق و شوری که بانگ آدمی را در هفت گنبد افلاک پژواک می‌دهد و از گوشت‌پارهٔ درون سینهٔ او آتشگاهی همیشه فروزان برپای می‌دارد.

۵. کارافتاده: معنای اولیٰ و اهمّ آن در اینجا مجرّب، آزموده و دنیادیده است، اگرچه نظری یا ایهامی هم به مشکلْ رسیده و گرفتار (عشق) دارد. اما برخی

پژوهندگان آن را «گرفتار عشق» معنی کرده‌اند. (همچون احمد سمیعی، «واژه‌های فریبکار، ناشناسهای آشنانما»، نشر دانش، س نهم، ش دوم، بهمن و اسفند ۱۳۶۷، ص ۲۹.) این شاهد را هم داده‌اند: «یکی در کار سرپوشیده‌ای بود و می‌خواست تا با وی سخن گوید، نمی‌گفت و امتناعی می‌نمود، و آن کارافتاده سخت درمانده و گرفتار وی بود.» (کشف‌الاسرار ۱، ۷۱۸) گفتنی است اصل معنای اخیر هم کسی است که کار یا گرفتاری یا مشکلی برای او پیش آمده است؛ نظامی:

چه کار افتاده، کاین کاراوفتاده — بدین در مانده چون بخت ایستاده

(خسرو و شیرین ۳۲۹)

(وحید دستگردی در حاشیه قدری ناقص معنی کرده: «کسی که حاجتش به تو افتاده.») نیز سیف فرغانی:

ای خورده روح از جام عشقت باده‌ای — می کن نظر در کار کارافتاده‌ای

(دیوان ۲، ۲۲۵)

اگرچه همین معنی در بافت شاهد جناب سمیعی می‌تواند به «گرفتار عشق» تأویل شود. اما باز تأکید می‌کنم: اصل معنی در بیت حافظ همان آزموده و سرد و گرم چشیده است. (خرّمشاهی هم چنین معنی کرده. حافظ‌نامه ۲۸۹) لیکن ایهامی هم به معنی یاد شده دارد. عطار نیز چند جا معنای کارآزموده و باتجربه از آن اراده کرده است؛ مثلاً آنجا که شیخ سمعان (= صنعان) می‌خواهد از مریدانش جدا شود و به دنبال دختر ترسا برود، او به آنان (که به طبع از این جدایی ناخشنودند) می‌گوید: آنان را در حالی ترک می‌کند که دیگر برای خود صاحب تجربه‌اند و می‌توانند بر وفقِ به‌آمدِ کار خود تصمیم بگیرند:

می‌ندانید، ارچه پس آزاده‌اید — زانک اینجا جمله کارافتاده‌اید

(منطق‌الطیر ۸۰)

نیز به صورت فعلی:

بهشت، آدم به دو گندم بداده‌ست — تو هم بفروش، اگر کارت فتاده‌ست

(اسرارنامه ۱۲۵)

(البته ایهامی هم به این معنی دارد: اگر کاری یا ضرورتی برایت پیش آمده است.) معنای یاد شده مورد تأیید فرهنگهای معتبر (همچون معین و دهخدا) است. معنایی چون گرفتار یا درماندهٔ عشق از آن روی نمی‌تواند معنای اولیٰ و اصلی «کارافتاده» در این متن باشد که به‌طور معمول و منطقی به کسی که خود گرفتار و فرومانده است

مشکل و مسأله‌ای عرضه نمی‌کنند تا پاسخ یا گشایش درخواهند.

۶. سنگ و گِل: انسان به علاقهٔ ما کان

یُمن: تبادر به «یَمَن» دارد.

لعل: نک. ح ۳/۷.

عقیق: سنگ نیمه‌قیمتی، دارای رنگهای گوناگون از تقریباً سپید تا زرد و سرخ نزدیک به سیاهی، نوع سرخ آن مرغوبتر است. به گفتهٔ ابوریحان معادن آن در سند و یمن در دو قریهٔ مُقریٰ و نعام و اطراف آن و نیز قُساس قرار دارد. (الجماهر ۲۸۰) «مِبرد [= سوهان ـ م] قبول نکند و هیچ جوهر او را نتراشد مگر جوهر الماس، و او جمله جواهر صُلب را بتراشد.» (عرایس‌الجواهر ۲۷) ظاهراً جنس یمنی آن بهتر از هندی بوده است. (برای اطلاع بیشتر، نک. زاوش، کانی‌شناسی در ایران قدیم ۲۰۲ ـ ۲۰۷.)

ارتباط عقیق و یمن در بسیاری از مضامین مربوط به عقیق دیده می‌شود؛ سنایی، در بیت معروف:

سالها باید که تا یک سنگ اصلی زافتاب

لعل گردد در بدخشان، یا عقیق اندر یمن

(دیوان ۴۸۵)

امیرمعزّی:

مئی به رنگ عقیق یمن، که چون ز قدح   دهد فروغ که گویی ستارهٔ یمن است

تا صائب و مضامین دل‌انگیزش دربارهٔ عقیق، چون:

دل رمیدهٔ ما شکوه از وطن دارد   عقیق ما دل پرخونی از یمن دارد

لعل و عقیق: وقتی «سنگ و گل» را پیشینهٔ انسان گرفتیم، «لعل و عقیق» قهراً به معنای نوع کمال‌یافتهٔ هرآنچه از دل خاک و گِل بویناک برمی‌خیزد خواهد بود، یعنی انسان کامل یا کمال انسان.

باد یمانی: نَفَس رحمانی از سوی یمن، تلمیحی است به اویس قرنی و شنیدن پیامبر (ص) بوی او را در مدینه از یمن. حدیثی هست که با تفاوتهای ریز و درشت روایت شده است، از جمله: «اَلا اِنَّ الایمانَ یَمانٍ و الحِکمةَ یمانیّةٌ وَ اَجِدُ نَفَسَ ربِّکُمْ مِنْ قِبَلِ الیَمَنِ. مسند احمد بن حنبل، ج ۲، ص ۵۴۱؛ اِنّی لَاَجِدُ نَفَسَ الرّحمنِ مِنْ جانِبِ الیَمَنِ. اِحیاء العلوم غزالی، ج ۳، ص ۱۵۳؛ تَفوحُ روائح الجَنَّةِ مِن قِبَلِ قَرَن. سفینة‌البحار، ج ۳، ص ۵۳ (فروزانفر، احادیث مثنوی ۷۳) نیز به صورتهایی چون: اِنّی اَشُمُّ رائحةَ الرحمنِ... اِنَّ نَفَسَ الرحمنِ یَأْتینی مِن قِبَلِ الیمن. (الفتوحات‌المکیة، تحقیق و تقدیم

دکتور عثمان یحیی، ج ۳، القاهره، الهیئة المصریة العامة للکتاب، ۱۳۹۲ هـ.؛ به نقل از خرّمشاهی، حافظنامه ۲۹۰)

اُوَیس قَرَنی: اویس بن عامر بن جزء [...] سپس قرنی: زاهد مشهور؛ عصر پیامبر (ص) را درک کرد ولی او را ندید. در کوفه سکنی گزید. از بزرگان تا بعین است و حدیث می‌گفت. (ابن‌الاثیر، اُسْدُالغابة ۱۵۱) به ترجمهٔ دل‌انگیز پارسی زکریای قزوینی دربارهٔ اویس بنگریم: «و از آنجاست عاشق جمال محمدی، مخلص جانفدای ابن‌عمّ نبی، اویس بن عامر القرنی. روایت کرده ابوهریره (رض) که: مر خدای تعالی را از خلق او برگزیده‌هااند که پوشیده‌اند از نظر خلایق، پریشان‌مو، گردآلوده‌رو، لاغرشکم، آنانی که چون اذن خواسته شوند به هر ملوک اذن ندهند، و چون خِطبه [= خواستگاری ـ م] کرده شوند، زنان مالدار را رغبت ننمایند، و چون از نظرها غائب گردند جست‌وجو کرده نشوند، و اگر رو نمایند خوشحال نشود کس به دیدن آنها، و چون مریض شوند کس به عیادتشان نرود، وَ اِن ماتوا لَمْ یُشهَدْ، و اگر بمیرند کسی بر آنها حاضر نشود. صحابه گفتند: یا رسولَ الله، به مثل نما برای ما به مردی از آنها. فرمود آن سرور خیرُالبشر: آن اویس قرنی است.» (ترجمهٔ آثار البلاد و اخبار العباد ۱، ۸۵؛ برای آگاهی بیشتر از پاره‌ای جزئیات و روایات دربارهٔ او، نک. تا ۸۸.)

ماجرای اویس و بوی دورادور او چنان مشهور شد که بعدها در عالم تصوف هرآن صوفی که از پیری نادیده، چه در زمان خود و چه حتی پیری درگذشته، پیروی کند و میان ارادت او بربندد، مرید «اویسی» او خوانده می‌شده است. در کتب طرائق و مذاهب تصوف یا تذاکر و تراجم صوفیه جای جای اِسناد اویسی را به این یا آن صوفی و عارف می‌توان دید، همچنان‌که مثلاً جامی، عطار را مرید اویسی حلاج (مق ۳۰۹) می‌داند. (نفحات ۵۹۹) در بحث از تصوف در خصوص شخص حافظ دیدیم که برخی ارباب طرائق، چون از پیری مشخص و مشهود برای او نشانی نیافته‌اند، وی را اویسی قلمداد کرده‌اند. بدتر از اینها، و البته تحت‌تأثیر همین سخنان، عدّه‌ای از معرکه‌گیران دربارهٔ حافظ در روزگار ما نیز اثبات برادری (تصوف) ناکرده، دعوی ارث (اویسی بودن او) کرده‌اند. باری، اویس قرنی، در عرصهٔ شعر، موضوع برخی تلمیحات یا استعارات قرار گرفته است؛ خواجو:

از مطبخ نوال حبیب حرم‌نشین　　　آخر نواله‌ای به اویس قَرَن رسان

(دیوان ۴۷۹)

هم او:

در آن نفس که برآید نسیم گلشن شوق — رسد به بلبل یثرب دَم اویس قرن

(همان ۷۴۸)

سلمان:

این رایحهٔ مشک ز دشت ختن آمد — یا بوی اویس است که باد از قرن آورد؟

(دیوان ۱۶۷)

نیز:

ریح رحمان از یمن می‌آورد بوی اویس — یالِوای احمد از یثرب به بطحا می‌رسد؟

(همان ۴۸۶)

حافظ خود در جای دیگر هم تلمیحی به او دارد، اگرچه غرض مدحی از آن در میان است:

تا ابد معمور باد این خانه، کز خاک درش

هر نفس با بوی رحمت می‌وزد باد یمن

به گمانم با توضیحی که دربارهٔ عناصر بیت دادم مفهوم آن روشن شده باشد. مضمون بر مبنای یکی از کرامات منتسب به اولیای تصوف، یعنی تغییر و تبدیل ماهیت یا وضعیت اشیا با نگریستن در آنهاست. اما حافظ اصولاً با کرامات بدین معنی میانه‌ای ندارد و اساساً به‌نظر نمی‌رسد چنین باوری داشته یا تحقق چنین کراماتی مورد تأیید او بوده باشد. اما او باورمند به کرامت انسانی و کمال اخلاقی است. بنا بر این، در عین بهره گیری از موضوعی صوفیانه، مقصودی متفاوت را دنبال می‌کند، بدین‌سان که با ذکر پیشینهٔ انسان، یعنی مشتواره‌ای از خاک، می‌گوید کرامت راستین و کیمیای تحقق‌پذیر همانا همان تکامل اخلاقی یا انسان شدن این گِل است. به این نکتهٔ مهم شیوه‌ای و بیانی نیز باید توجه داشت که حافظ در سمبولیسم خود (که در جلد ۱ به تفصیل درباره‌اش سخن رفت) چیزی چون اخلاق و کمال اخلاقی را ذکر نمی‌کند تا شعر به رسالات و دستورهای علم‌الاخلاق شبیه نشود بلکه همچنان‌که شیوهٔ غالب اوست به نمادها و استعارات توسل می‌جوید. مطلب دیگر این‌که: اگر هم بگوییم مقصود از لخت دوم و کسی که قدر نفس صدق اویس را دریافته خود حضرت رسالت است نه‌تنها مشکلی پدید نمی‌آید بلکه بهتر هم می‌شود، زیرا حضرت را در مرکز و محور این کمال اخلاقی قرار داده‌ایم. در این مورد نیز در بحثی در مطاوی همان نمادگرایی، مدلل داشتم که حافظ تنها شاعری است که در سراسر غزلیاتش حتی

یک بار نام یا القاب شناختهٔ حضرت را ذکر نکرده، لیکن قراری نداشته که به زبان نمادین یا استعاری هم دربارهٔ صاحب شریعتی که کتابش را در چارده روایت از بر داشته است سخن نگوید. ملاحظه می‌کنید که عمدهٔ تفاوتها میان حافظ و دیگران در شکل و شیوه است، چیزی که در این دفتر به صد زبان بیان داشته‌ام. سرانجام، بیتی دیگر از او، درست دربارهٔ همین تبدّل ماهیت انسان در جهت کمال معنوی:

آنچه زر می‌شود از پرتو آن قلب سیاه   کیمیاییست که در صحبت درویشان است

زبان همچنان زبان شعر، یعنی ابهام و ایهام و نماد است، ضمن این‌که اینجا کمال نفس و خُلق انسانی به درویشان نسبت داده می‌شود، «درویشان» که برخلاف «صوفیان» ستودهٔ خواجه‌اند.

۷. از ابیاتی است که به لحاظ زبان و محتوی مورد بحث بوده است. (نک. ابراهیم قیصری، ابیات بحث‌انگیز حافظ ۲۴.) خرّمشاهی آن را چنین معنی می‌کند: «دیگر کارم از آن گذشته است که از عامهٔ مردم یا عوام‌الناس اندیشناک باشم، چرا که محتسب هم از عیش نهانی من باخبر است و به روی خود نمی‌آورد.» (حافظنامه ۲۸۹) هروی هم تقریباً همین را می‌گوید. (شرح غزلهای حافظ ۲۵۷) ظاهراً معنایی موجه و جمع و جور است، اما گمان نمی‌کنم بیت به این سرراستی باشد. می‌توان پرسید: چه رابطهٔ منطقی (کافی) میان مطّلع بودن محتسب از باده‌خواری نهانی شاعر و اندیشیدن یا نیندیشیدن به طعن و تسخر عوام هست؟ اینها دو مقولهٔ متفاوت و هرکدام دارای تبعات خاص خود است. به عبارت دیگر، آیا اگر مثلاً بگوییم به مصداق «نیست بالاتر از سیاهی رنگ» وقتی محتسب از راز نهان این عیش باخبر است دیگر خیالم از همه سو راحت است، از جمله از حرف و حدیث عامهٔ مردم؟ به نظر این بنده دست‌کم یک ایهام ساختاری یا خوانشی وجود دارد که یک شق آن کلّ این معادله یا رابطهٔ ـ ظاهراً ـ منطقی را تغییر می‌دهد، و آن این است: الف. درین عیش نهانی، دانست (خوانش شارحان گرامی)؛ ب. درین، عیشی نهانی دانست (= در این کار، عیشی نهانی برای خود تشخیص می‌دهد یا این کار را عیشی نهانی برای خویش می‌شناسد یا می‌شمرد یا می‌انگارد یا تلقی می‌کند. نک. دهخدا، ذیل «دانستن».) یکی از معانی پرکاربرد «دانستن» همینهاست. آیا وقتی می‌گوییم: «او این را حلال یا حرام، یا نادرست یا مفت خود و... می‌داند» چیزی جز این اراده می‌کنیم؟ خواهیم دید در این شق اولاً رابطه‌ای منطقی‌تر و محکمتر میان دو لخت ایجاد می‌شود، و ثانیاً نیازی به توسل به یک قاعدهٔ شاذّ دستوری (در چیزی دانستن = آن را دانستن) آن هم برای حافظی که خود اسوهٔ

هموار و بهنجار حرف زدن است، نخواهد بود، اگرچه من این معنی و این استعمال را هم نفی نمی‌کنم بلکه قایل به ایهام یعنی هردو شق شده‌ام. و اما دربارهٔ همین مطلب دستوری، خود خانلری توضیح و شاهدهایی داده است، از جمله: «من زنی‌ام که در جادویی چیزی دانم. سمک عیّار، چاپ دانشگاه، ص ۱۷۰ [جلد قید نشده ـ م] مرد کافی کاردان فرستد که در انواع شرابها و جوشاندن آن بداند. آیین کشورداری، چاپ بنیاد فرهنگ، ص ۲۳.» (دیوان، ۲، ۱۱۸۳) نیز مهین‌دخت صدیقیان بحثی دارد در همین باره، که یکی از شواهدشان این است: «ای ملکه، تو در احوال سمک ندانی (سمک عیار ۱، ۱۹۰)» (نک. «چند نکتهٔ دستوری در شعر حافظ»، کیهان فرهنگی، س پنجم، ش ۸، آبان ۱۳۶۷، ص ۶۵.) نجم رازی نیز آن را به کار برده است: «چون کسی را یابد که در آن حِرفت نداند...» (مرصاد ۵۳۹)

اما فراموش نباید کرد که با شاعری بس ایهام‌دوست سروکار داریم. درست به همین دلیل است که آن را به صورت «درین، عیش...» نیز، در کنار خوانش دیگر، می‌خوانم. اما چرا و به کدام مستند ادعا می‌کنم که این حتی مفهوم‌تر و معقول‌تر از این است که مثلاً گفته شود محتسب از عیش یا فسق نهان من خبر دارد و به روی مبارک نمی‌آورد؟ (ضمن این‌که این نهانکاری هم مربوط به گذشته بوده و شاعر فی‌الحال آشکارا و بدون پروا از عوام نوش جان می‌کند.) به راستی چه دلیلی دارد که محتسب از فسقی آگاه باشد ولی خود را به آن راه بزند؟ جز این است که او خود ریگی به کفش دارد و «گهگه قدحی می‌نوشد»؟ آیا غیر از این است که او نیز در این کار عیشی نهانی برای خود سراغ دارد و همین هم‌سنخی و هم‌صنفی است که بیشتر می‌تواند خاطر گوینده را جمع کند؟ حافظ خود بارها گفته که محتسب هم با این کار به اصطلاح حال می‌کند، مثل:

با محتسبم عیب مگویید، که او نیز ‏ ‏ ‏ پیوسته چو من در طلب عیش مدام است

می‌بینید؟ شاهد از غیب می‌رسد برای دلیل خاطرجمع بودن شاعر از ناحیهٔ محتسب: عیب میخواری مرا پیش کسی بگویید که خودش اهل این کار نباشد. نیز:

باده با محتسب شهر ننوشی، زنهار ‏ ‏ ‏ بخورد باده‌ات و سنگ به جام اندازد

صوفی ز کنج میکده با پای خم نشست ‏ ‏ ‏ تا دید محتسب که سبو می‌کشد به دوش

لیکن ایهام بیت فقط همان ایهام ساختاری نیست، زیرا ابهامی هم (به گمان من دانسته) در مرجع ضمیر «این» هست (البته اگر خوانش مورد نظر مرا بپذیرید؛ چه در این صورت، «این» از صفت اشاری به ضمیر اشاری بدل می‌شود) بدین‌سان که هم

می تواند به می خوردن برگردد و هم به نیندیشیدن از افسوس عوام. اولی را گفتم، ولی دومی؟ پاسخ ساده است: محتسب هم از تمسخر خلق‌الله نمی‌اندیشد، هرچند مضحکهٔ عالم و آدم است، چون با کارهایی چون جهیدن به درون بزمها و شکستن شیشه و ساز و غیره و حتی «وعظ بی‌عمل» خود مایهٔ پوزخند عوام است. معرکه‌گیریهایش هم یادآور بیت گویا و تصویری و طنزی سعدی است:

او در من و من در او فتاده　　　خلق از پی ما دوان و خندان

(گلستان ۱۶۶)

و محتسب، چه بگوییم از فرط جدّیّت در کار و چه این‌که چشم و گوشش از تمسخر مدام خلق پر است، نه‌تنها به اصطلاح ککش نمی‌گزد بلکه چه بسا در درون و نهان کیف هم می‌برد. اما آیا فرقی میان شاعر و او از حیث این پشت گوش انداختن حرف و حدیث عوام نیست؟ چرا هست، و به گمانم همین تفاوت هم مزیدی و مؤیدی بر رابطهٔ دو لخت و اساساً بار طنزی بیت است. شاعر آشکارا می‌نوشد و طعن عوام نمی‌نیوشد، اما محتسب جز در خفا چنین نمی‌کند. برای او کافی است که سری از خلق‌الله بدزدد، دُمی به خمره بزند و ناخنکی به عیش، همین. اما شاعر در شرابْ حکمت فلاطونی و در خرابی گنج حکمت می‌بیند. اگر به عوام نمی‌اندیشد از آن‌روست که «نفی حکمت از بهر دل عامی چند» نمی‌کند. (۱۷۷/۶) میان این‌دو چه مناسبت؟ موضوع و محمول بی‌پروایی شاعر در قبال افسوس عوام هم با آنِ محتسب، چنان‌که دیدیم، متفاوت است. به هر حال شاعر دوست ندارد انگیزهٔ او با آنِ محتسب یکسان و از یک قماش انگاشته شود. گمان نمی‌کنم در این تفسیر چیزی را به صورت فرامتنی یا از پیش خود افزوده باشم بلکه برداشت من از این بیتِ ایهام در ایهام چنین است.

۸. لطفش: قزوینی، سایه و چند طبع معتبر دیگر: دلبر؛ عیوضی، جلالی ـ نذیر احمد و برخی دیگر مثل خانلری؛ نیساری هم «لطفش» را ارجح دانسته. (دفتر دگرسانیها ۱، ۲۴۹) اما گمان می‌کنم اگر فاعل جمله یکی باشد هموارتر و زودیاب‌تر از این است که مصلحت ندیدن را به لطف محبوب نسبت دهیم و دانستن دل‌نگرانی را به خود او؛ ضمن این‌که تناسب «دلبر» و «دل‌نگرانی» بیشتر است.

۹. اثر: = عمل (در اصطلاح کیمیاگری)؛ این واژه معنایی بیش از تأثیر معمولی دارد، همچنان‌که در کیمیا به تأثیر ماده‌ای بر مادهٔ دیگر گفته می‌شود به گونه‌ای که کلّ ماهیت آن را دگرگون کند. از همین روی است که اثر و عمل را از یک مقوله ذکر کردم.

در عالم تصوف و عرفان هم واژهٔ «اثر» را برای بیان تأثیر و نفوذ نظر کیمیااثر اولیا به کار می‌برند که هم قادر بر دگرگون‌سازی اشیای مادّی (مطابق باور به کراماتی از این دست) است، و هم آن‌گونه دگرگون‌سازی معنوی که مرید را به اعلیٰ درجهٔ کمال معنوی و اخلاقی می‌رساند.

بنا بر این، شاعر التفات و عنایت وزیر را دارای تأثیری چنین عمیق و کامل دانسته که با اثر کیمیاگونه‌اش به اصطلاح مادّهٔ طبع شاعر را به گوهرِ منظوم (در سلک کشیده) بدل کرده است. (دربارهٔ نظم دُرّ، نک. ح ۳/۹.)

تربیت: اینجا نه به معنای معلوم و معمول آن بلکه به معنای رسیدگی، التفات، تنوّق و ترفیه و نظایر اینهاست، که در متون قدیم به کار می‌رفت؛ بیهقی: «شاعران دیگر، پس از آن‌که هفت سال بی‌تربیت و بازجُست [= پرسش و تفقّد ـ م] و صِلَت مانده بودند صلت یافتند.» (تاریخ بیهقی ۴۸۷) نصرالله منشی (دربارهٔ فرمان بهرامشاه به ترجمهٔ کتاب): «اما بدین مثال، این بنده و بنده‌زاده را تشریفی هرچه بزرگتر و تربیتی هرچه تمامتر بود.» (کلیله ۲۷) نیز سعد وراوینی: «طفل بلاغت را به حدّ بلوغ در حضانهٔ تربیت این آستانه رسانیدم.» (مرزبان‌نامه ۱، ۱۳) سعدی:

خاک را زنده کند تربیت باد بهار　　　سنگ باشد که دلش زنده نگردد به نسیم

(غ ۴۳۱)

سلمان، خطاب به ممدوح:

عروس طبع مرا جانبیست بس نازک　　　ز جانبش نظر تربیت دریغ مدار

(دیوان ۵۱۴)

آصَف ثانی: دربارهٔ آصف توضیح کافی داده‌ام. (نک. ح ۲۴/۵.) به هر وزیر مقتدر مدبری «آصف» یا «آصف ثانی» می‌گفتند، مثل «خواجهٔ جهان»؛ عوفی:

یعنی که تیغ آصف ثانی، نظام ملک　　　دستور شاه، قلعهٔ بِکر بَکَر گشاد

(جوامع الحکایات، بخش اول ۲۵)

حافظ لقب آصف و آصف ثانی را برای وزیران هم‌روزگار خود، از عمادالدین محمود تا صاحب‌عیار و تورانشاه و غیره، به کار برده، و این‌که گفته شده در اغلب آنها مقصود صاحب‌عیار است (قاسم غنی، یادداشتها ۱۷۴) یا مراد تورانشاه است (مرتضی مطهری، تماشاگه راز) درست نیست. بهتر آن است که بگوییم این‌دو وزیر، به دلیل شأن برتر و شهرت بیشتر، موارد بیشتری را از این لقب به خود اختصاص داده‌اند.

۵۰

۱ روضهٔ خُلد برین، خلوت درویشان است
مایهٔ محتشِمی، خدمت درویشان است

۲ گنج عزّت، که طِلَسمات عجایب دارد
فتح آن در نظر رحمت درویشان است

۳ قصر فردوس، که رضوانْش بهدربانی رفت
منظری از چمن نُزهت درویشان است

۴ آنچه زر میشود از پرتو آن، قلب سیاه
کیمیاییست که در صحبت درویشان است

۵ آنکه پیشش بنهد تاج تکبّر، خورشید
کبرياییست که در حشمت درویشان است

۶ از کَران تا به کَران لشکر ظلم است، ولی
از ازل تا به ابد فرصت درویشان است

۷ دولتی را که نباشد غم از آسیب زوال
بی تکلّف بشنو، دولت درویشان است

۸ گنج قارون، که فرومیرود از قهر، هنوز
صَدْمهای از اثر غَیرت درویشان است

۹ ای توانگر، مفروش این همه نَخوت، که ترا
سر و زر در کَنَف همّت درویشان است

۱۰ روی مقصود، که شاهان به دعا میطلبند
مظهرش آینهٔ طلعت درویشان است

۱۱ حافظ، اینجا به ادب باش، که سلطانی و مُلک
همه از بندگی حضرت درویشان است

۱۲ بندهٔ آصَف عهدم، که درین سلطنتش
صورت خواجگی و سیرت درویشان است

۱. این غزل، تجلیلنامهٔ درویشان در اشعار خواجه است. درویش و درویشی، از

آنجا که، مطابق نامش، بیش از هرچیز به اصل و خصلت و باطن بازمی‌گردد، تفاوت بنیادین با صوفی و تصوّف دارد که نام آن به عکس، گویای زیّ و ظاهر، یعنی صوف‌پوشی، است. از همین‌روست که حافظ بارها خود را بی‌هیچ کراهتی «درویش» می‌خواند، حال آن‌که، جز در مواردی معدود، خود را صوفی نام نمی‌کند، که تازه برخی از آنها هم خالی از طنز و طعن در حق صوفی نیست، و در برخی هم جای حرف هست. و اما به نظر می‌رسد شعر، کم یا بیش، تأثیراتی از غزل سعدی، دربارهٔ، و با ردیف «درویشان» گرفته باشد:

خلاف راستی باشد خلاف رای درویشان

بنه، گر همتی داری، سری در پای درویشان

(غ ۴۷، بخش مواعظ)

خُلد: نک. «هشت خلد» در: ح ۳۶/۴، و «بهشت» در: ح ۴۲۸/۱.

بَرین: بَر + ین؛ بر = رویِ، برفرازِ، همریشه با «اَبرَه» و «بَرَه» (رویهٔ قبا و کلاه، مقابل آستر) و «زَبَر» (نک. حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی.) برین: «ین» صفت عالی = بالایین، اعلیٰ (معین) باد برین: باد صبا (برهان) مثل مِهین، کِهین، بِهین، به معنای مهترین، کهترین، بهترین است. در برابر زیرین، فرودین، سفلیٰ.

خلوت: نک. ح ۳۰/۱. خلوت با عزلت و گوشه‌نشینی فرق دارد. (در مورد عزلت، نک. ح ۴۵/۳.)

خلوت ـ خدمت ـ صحبت: از آنجا که این هرسه در غزل آمده، ممکن است خواجه به تقسیمی از این دست از اهل خانقاه ناظر بوده باشد: «مقیمان خانگاه سه طایفه‌اند: اهل خدمت و اهل صحبت و اهل خلوت. اهل خدمت طایفه‌ای باشند از مبتدیان که به نو در خانقاه آیند. ایشان را خدمت فرمایند [= به خدمت امر می‌کنند ـ م] تا بدان واسطه مقبول و منظور دلهای اهل معاملات و مُنازلات شوند و ملحوظ نظر رحمت و شفقت ایشان گردند و صلاحیت قرب به وجود جنسیت حاصل کنند و از لباس اجنبیّت و بُعدْ منسلخ گردند، و آنگاه اهلیت صحبت و استعداد قبول فواید آن یابند، و به برکت صحبت، اقوال و افعالشان به قید حرمت و ادب مقیّد گردد، و بعد از آن شایستهٔ خلوت شوند. و پیران را که اوقات ایشان در خَلَوات از عبادتی خالی نبوَد اگر خود خفته باشند خلوت لایقتر. و جوانان را در جماعتخانه به صحبت نشستن از خلوت بهتر.» (مصباح‌الهدایة ۱۵۷)

درویش: شکی نیست که در این شعر به معنای عارف است، و نه صرف معنای فقیر

و تهیدست، اما بی‌گمان اصل و بنیاد نامگذاری اهل عرفان به «درویش» همان آدم نیازمند و تهیدست، لیکن با خلق و خوی نیکو، صدق، صبر، اِبا و مناعت طبع است. غزالی در باب اینان می‌گوید: «بدان که خدای تعالی می‌گوید: لِلفُقَراءِ المُهاجرینَ [حشر ـ ۸ ـ م] درویش را فراپیش مهاجر داشت. و رسول (ص) گفت: خدای تعالی دوست دارد درویش معیل پارسا را.» (کیمیا ۲، ۴۲۱) نیز در باب صبر فقرا: «در حدیث است که: الفقراءُ الصُّبَّرُ جُلَساءُ اللهِ عزَّ و جلّ یَومَ القیامة [...] به اسماعیل وحی فرستاد که: مرا نزدیک شکسته‌دلان جوی. گفت: بار خدایا، ایشان که‌اند؟ گفت: آن، درویشان صادق.» (همان ۴۲۵) می‌دانیم اصحاب صُفّه (که صوفیانْ نسب خود را به آنان می‌رسانند) همین معیلان پارسا و همین فقیران صابر و صادق بوده‌اند. درست به دلیل محوریّت صدق و صفا، همراه با ترفّع و علو طبع است که سبب شده است تا بعدها عارف را نیز درویش بنامند، نامی که بزرگان تصوف بدان بر خود فخر کرده‌اند. همچنین درویشی، عنصری مهم و مبنایی در پدیداری است که بعدها بیشتر در عرصهٔ شعر، به‌نام «رندی»، پدید آمد. آری، چنان‌که در بحث از رندی نیز تأکید شد، خمیرمایهٔ آن درویشی و خاکساری است.

شیخ جام فرقی میان صوفی و درویش نمی‌گذارد، در حالی که در اشعار حافظ تفاوتی فاحش میان این‌دو هست، چنان‌که اشاره شد. احمد جام: «می‌پرسند که صوفی کیست و درویش کیست؟ [...] بدان که صوفی و درویش هردو یکی است در اصل؛ اما همچنان‌که مسلمانان همه مسلمان‌اند و مذاهب بسیار است، صوفی و درویش نیز همچنان است.» (انس التائبین ۲۶) تا آخر مقال هم معلوم نمی‌شود فرق این‌دو چیست، یا بهتر است بگویم او به سائقهٔ صوفیگری نمی‌خواهد فرقی در این میان قایل شود، ضمن این‌که او نیز اهل صفّه را نمونهٔ اعلای درویش و صوفی می‌داند و بیش از همه بر فقر تأکید دارد. اما به‌گمان من دلیل این تفاوت فاحش میان تلقی احمدجام و حافظ در خصوص درویش و صوفی روشن است: شیخ از آن روی که خود صوفی است فرقی میان آنچه مربوط به خصال باطنی است (درویشی) و آنچه بر مبنای صورت ظاهر و ترسّم به رسوم و سنن خانقاهی است (تصوّف) نمی‌گذارد یا دوست ندارد که بگذارد بلکه با خلط این‌دو می‌خواهد خصال خوب درویشان را بر کلّ اهل تصوف تعمیم دهد. اما خواجه، به این دلیل که خود رسماً صوفی نیست بلکه موضعی انتقادی و حتی تند در قبال صوفی دارد خود را ملزم نمی‌بیند که این دو مقوله را (که با وجود پاره‌ای اشتراکات، تفاوتی مهم با هم دارند) یکسان بنگرد. او به مدد همین جداسازی

است که می‌تواند درویشی را اینچنین بستاید و در عین حال اندیشه‌ها و داوریهایش را دربارهٔ صوفی، بدون این‌که با درویشی مشتبه شود، به زبان آورد. همچنین یک نکتهٔ مهم دربارهٔ پرسش از شیخ جام در باب صوفی و درویش همین است که لابد در آن روزگار نیز فرقی مشخص میان این‌دو می‌گذارده‌اند. راست گفته‌اند که: اهمیت برخی پرسشها در خود پرسش است، و نه در پاسخ. باری، گفتیم درویشی به خصلت است، و نه به رسم ظاهر، اما نگفتیم که در زمرهٔ درویشان شیادان گیسوان‌بافته یافت نمی‌شود. خصال نیکویی چون آنِ درویشان راستین، مدّعیانی هم دارد که شمس بدانها اشارت دارد: «اول با فقیهان نمی‌نشستم، با درویشان می‌نشستم. می‌گفتم: آنها از درویشی بیگانه‌اند. چون دانستم که درویشی چیست و ایشان کجااند، اکنون رغبت مجالست فقیهان بیش دارم از این درویشان، زیرا فقیهان باری رنج برده‌اند. اینها می‌لافند که: درویشیم. آخر درویشی کو؟» (مقالات ۲۴۹) نجم رازی جان کلام را در درویشی این می‌داند: «درویشی نرنجیدن و نرنجانیدن است. اگر این حاصل کردی وصل کردی.» (حسنات‌العارفین ۴۰)

دربارهٔ خدمت به درویشان، سیف فرغانی:

بخت و اقبال خوهی، خدمت درویشان کن

پادشاهی طلبی، بندگی ایشان کن

(دیوان ۲، ۸۲)

۲. طِلَسمات: طِلِسْم [طبق تداول امروز] از عربیِ طِلَّسْم tellasm معرّب از یونانی telesma الف. عمل خارق عادت که مبداءِ آن را قوایِ فعالهٔ آسمانی و قوای منفعلهٔ زمینی دانند و بدان امور عجیب و غریب پدید آورند؛ ب. نوشته‌ای شامل اَشکال و ادعیه، که به توسط آن عملی خارق عادت انجام دهند؛ ج. شکل و صورتی عجیب، که بر سر دفاین و خزاین تعبیه کنند؛ جمع: طِلَسمات، طَلاسِم (معین) بلیناس حکیم به عنوان پدر طلسمات شهرت یافته است. علم طلسمات را «لیمیا» نیز می‌نامند. (غنی، یادداشتها ۲۲۰) شیخ بهاءالدین عاملی، علم طلسمات را علمی تعریف کرده که از طریق آن می‌توان به کیفیت تمزیج قوای عالیهٔ فعاله با قوای سافلهٔ منفعله دست یافت تا از آن طریق در عالم کون و فساد بتوان به امری شگفت رسید. کشکول ۲۵۹. این مجموعهٔ عملیات را طلسم می‌خوانده‌اند و برای هر کاری و مقصودی انواع طلسمها را ساخته‌اند. (شفیعی کدکنی، اسرارنامه، تعلیقات ۴۳۵ ـ ۴۳۶) و امّا در عوالم تصوّف به عوالمی شگفت‌انگیز و اسراری ناگشودنی گفته می‌شود که عارف یا سالک در طریق

سلوک و مکاشفات قلبی با آنها مواجه می‌شود و حل آنها به طبع جز از راه عشق و مستی ساخته نیست. گاهی نیز طلسم را استعاره از کنه ذات حق، که کسی را رخصت ورود و تفکر در آن نداده‌اند، می‌آورند. در اشعار و در موارد متعدد برای بیان موانع عظیم سلوک و حُجُب صعب در کشف حقیقت به کار می‌رود، همچون جهان مادی، هستی جسمانی یا هرگونه غش یا غشاوهٔ قلبی که مانع تابش نور حقیقت باشد، و پیداست تا این طلسم ابطال و رفع نشود جمال حق متجلّی و منجلی نخواهد شد؛ عطار:

جانان چو گنج، زیر طلسم جهان نهان — گنجی که هیچ کس به سر آن نمی‌رسد

(دیوان ۲۲۲)

در غزلی دیگر می‌گوید: طلسم در درون آدمی (نفْس) است، که چون طلسمی بر روی گنج حقیقت نشسته است:

تا تو بر جای طلسمی، گنج بر پای است نیز

چون تو گم گشتی، کسی از گنج برخوردار نیست

(همان ۱۵۶)

۳. رِضوان: در اصل مصدر است، به معنای خوشنود شدن. (لسان‌التنزیل ۲۹۱) در قرآن تنها به همین معنی است، مثل: وَ اتَّبَعوا رِضْوانَ اللهِ و اللهُ ذو فَضلٍ عظیم (آل عمران ۱۷۴) این‌که امر واقع، ملائم با نفس صاحب آن باشد بدون این‌که از او بازداشته شود، مقابل سَخَط. (المیزان ۳، ۱۰۶) اما مطابق روایات و در تداول به معنای یکی از فرشتگان است؛ انوری:

با تو رضوان نهاده پیش بهشت — چند کرّت عصا و پاافزار

(دیوان ۱، ۱۸۳)

رضوان = باغبان بهشت، فرشتهٔ موکل بهشت (سیدجعفر شهیدی، شرح لغات و مشکلات دیوان انوری ۳۲۹) خازن بهشت (همان ۱۶۴) برگرفته از تعبیرات قرآنیی از نوع: وَ رِضوانٌ مِنَ اللهِ اکبر (توبه ۷۲) و: وَ رضوانٍ وَ جَنّاتٍ (توبه ۲۱) بعضی رضوان را از «رَزبان» (نگهبان باغ) و فارسی دانسته‌اند. (شفیعی کدکنی، مصیبت‌نامه، تعلیقات ۵۸۶)

۴. قلب سیاه: از موارد متعددی است که «قلب» را با ایهام به کار برده است: الف. سکهٔ تقلبی؛ ب. دل؛ سنایی، هم با ایهام:

نقد دل قلب شد در این بازار — کو دلی در جهان تمام‌عیار؟

(مثنویها ۱۰۶)

اما قلب سیاه یا تیره (جز قلب تیره... ۱۹۵/۳، بیت الحاقی) از آن‌روست که سکهٔ تقلّبی تیره می‌شود؛ ادیب صابر، با ایهام:

به بازار عدل تو از بی‌روایی روان تیره گشته‌ست نوشین روان را

(متن: طیره؛ دیوان ۱۶؛ البته بدل درست است.)

عین همان ترکیب «قلب سیاه» را خواجه باز دارد:

نقد دلی که بود مرا صرف باده شد قلب سیاه بود، ازان در حرام رفت

(نیز نک «نقد قلب» در: ح ۶۲/۳، و «نقد روان» در: ح ۷۱/۴.)

در بیت متن از یک سو اشاره به صنعت کیمیا و اکسیر اعظم شده (نک. ح ۵/۱۰) و از سوی دیگر به پیدایی زر (چون دیگر احجار) بر اثر تابش شعاع آفتاب بر کوه. اما پیداست آنچه در اینجا مراد است نوعی کیمیای درونی و معنوی یا آن زر و گوهر اخلاقی است که در دل بر اثر تابش آفتاب همنشینی و مصاحبت درویشان در درون فرد پدید می‌آید. (دربارهٔ کیمیا، نک. ح ۵/۱۰.)

۵. تاج تکبّر: ترکیب تشبیهی است، با اشاره به اصطلاح نجومی تاج خورشید. (در این باره، نک. ح ۳۰/۴.)

۶. کَران: اصل آن به فتح؛ اوستا karana پهلوی kanār، kanārak (معین، حاشیهٔ برهان) زَرَوانا آکَرانَک = زمان بیکرانه؛ کران و کنار، قلب مکانی است.

ازل: نک. ح ۱۰/۲.

ابد: از اَپاد a-pād ایرانی = بدون پا [اَ پیشوند نفی] یعنی بدون پایان و بی‌انتها. (حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «پا») در مورد «ازل» نیز احتمال داده‌اند از a-sar پهلوی باشد، یعنی بی‌سر و بی‌آغاز. ابد: عبارت است از آن وقت که فلک از جنبش بایستد به بازداشتن حق تعالی. پس بقای او [= فلک] را نهایت است، و آن‌که بقای او را نهایت باشد باقی باشد به مَجاز، نه به حقیقت، و باقی به حقیقت، خدای است، که بقای او را نهایت نیست. ابد استمرار وجود است در زمانهای مقدّر و غیرمتناهی از جانب مستقبل یا آینده، و مدتی که انتهای آن را با فکر و تأمل و توهّم نتوان دریافت. (گوهرین، شرح اصطلاحات تصوف ۱، ۲۹، به تلخیص)

در بیتهای ۸ و ۹ بر ستیز درویشان با کبر و نخوت (که خود به تأویلی ظلم است و ظلم می‌زاید) تأکید کرد، و در بیت حاضر نیز آنان را در برابر ظلم گذارده است. حال، خواه «فرصت» را به معنای مجال و امکان ستیز با ظلم به طور مستقیم بگیریم و خواه به معنای اصطلاحی و درشمار «وقت» یا «حال» درونی، تغییری در این حکم که درویشان دافع ظلم و جور یا ستم‌ستیز انگاشته شده‌اند پدید نمی‌آید.

۷. آسیب: امروز ما آن را به معنای مطلق خسارت، خرابی و لطمه به کار می‌بریم، در حالی که در قدیم معنای برخورد چیزی به چیز دیگر یا تصادم دو چیز با یکدیگر داشته است. به بیان دیگر، امروزه ملزوم برخورد یا ضربه را لحاظ می‌کنیم و قدما خود آن یا لازم آن را اراده می‌کردند، بنگریم: چون دو کس به هم رسند و فرا هم [= به هم ـ م] کوبند و آن آهنگ را که به هم رسند هردو، آسیب گویند، چنان‌که عنصری گفت:

به آسیب پای و بـه زانـو و دست　　　همی مرد افکند چون پیل مست

(لغت فرس)

مطلق آزار باشد ـ و آزاری را نیز گویند که از پهلو به پهلو زدن و دوش بـر دوش خوردن و کوفتن و کوفته شدن به هم رسد، و آن را به عربی «صدمه» خوانـند ـ و بـه معنی آفت و نکبت هم آمده است. (برهان)

۸. گنج قارون: نک. «قارون» در: ح ۵/۱۰.

اثر: اینجا به معنای تأثیر نظر در پدیدارها و دگرگون کردن مـاهیت آنـهاست، کـه می‌دانیم مبنای برخی کرامات منتسب به اولیا نیز هست. (نک. ح ۴۹/۹.)

غَیرت (غیرت مُحبّ): عربی غَیرة، مصدر = رشک بردن، غارَ عَلَی ٱمْرَأتِهِ: رشک خورد بر زن خود. (منتهی‌الارب) در پارسی، غَیر در حالاتی چون قـید (= جـز، سـوا، مگر) صفت (= دیگر، کس دیگر) و صفت یا اسم بدل از صفت (= بیگانه، اجنبی؛ من این حروف نوشتم چنان‌که غیر ندانست... حافظ) به کار می‌رود. (معین، به تلخیص) و اما به عنوان اصطلاحی در تصوف، تفصیل و توسّعی است از هـمان مـعنای لغـوی، برای بیان معاملات اهل طریقت (در مقام عاشق) با حضرت حق (در منزلت معشوق). صوفیه در این باره نیز، همچون ابواب دیگر، بنا را بـر مـبادی و مـبانی مـحسوس و معمول یا بشری نهاده و در عوالم عشق عارفانه هم قایل به مصطلحات و مـفاهیمی چون غیرت مُحبّ، غیرت محبوب و غیرت خود عشق شده‌اند، که آنـها را غـالباً در سلک عباراتی سرشار از شور و شیدایی به‌ویژه در شعر یا نوشته‌های شاعرانه در باب تصوف درآورده‌اند، به‌ویژه احمد غزالی، که در سوانح دقایقی عمیق را از ایـن مـعنی بازگفته است.

غیرت محب یا عاشق بر اساس اصلی ساده و ثـابت قـابل تـوضیح است: عشـق انحصارطلب است و عاشق هرگز شریک برنمی‌تابد؛ به گفتهٔ سعدی:

دوست دارم که کست دوست ندارد جز من　　　حیف باشد که تـو در خـاطر اغـیار آیـی

(غ ۴۹۸)

اما مشکل عشق عرفانی، ناگشودنی است زیرا محبوب «هرجایی» است، بدین معنی که همگان بر او عاشق‌اند، چنان‌که خواجه می‌گوید:

غیرتم کشت که محبوب جهانی، لیکن   روز و شب عربده با خلق خدا نتوان کرد

البته این محبوبْ عدل را در میان تمامی دوستدارانش با ظلم بالسّویّه برقرار می‌کند، یعنی رخساره به هیچ‌یک نشان نمی‌دهد:

یا رب، به که شاید گفت این نکته که در عالَم

رخساره به کس ننمود آن شاهد هرجایی؟

در منظومه‌ای به نام «عشقنامه»، منسوب به سنایی (ولی گویا از محمود کاشانی) مفهوم غیرت عاشق چنین بیان می‌شود:

عاشق صادق از مبادی عشق   کی شود سالک بَوادی عشق؟
تا ز غیرت هنوز محجوب است   دوستدار محبِّ محبوب است...
غیرتش چون جمال بنماید   حال او برخلاف این آید
دشمن دوستدار دوست شود   دوست باآن‌که خصم اوست شود
آتش غیرتش برافروزد   هرچه بیند ز غیر می‌سوزد
برنتابد شریک خویش و عدیل   درنگنجد در او کثیر و قلیل
غیر او گر کسی مُساهم اوست   در نظرگاه او مزاحم اوست

(مثنویها۲۶ـ۲۷)

رباعی منقول در سوانح در این باب گویاست:

نتوانم دید که باد بر تو گذرد   وز خلق جهان کسی به تو درنگرد
خاکی که کف پای تو آن را سپَرَد   چاکَرْت بر آن خاک همی رشک برد

(42)

غیرت محب تا آنجاست که: «یکی را گفتند: خواهی که وی را بینی؟ گفت: نه. گفتند: چرا؟ گفت: آن جمال او بزرگتر از آن است که دیدار چون منی را شاید. و در این معنی گفته‌اند:

اِنّی لَاَحْسُدُ ناظِرَیَّ عَلَیکا   حتی اَغُضُّ اِذا نَظَرْتُ اِلَیکا»

(ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۴۲۰) (همانا من بر دو چشم خویش رشک می‌برم / تا بدان جا که دیده فرومی‌بندم آنگاه که به تو درمی‌نگرم.) احمد غزالی نیز می‌گوید: «باشد که این کار به جایی رسد که از خودش غیرت آید و بر دیدهٔ خود غیرت برد.» (سوانح 31) عراقی، هم در این معنی:

بر خود و دیدهٔ خود غیرتم آمد، رفتم تا نبیند رخ زیبای تو هر مختصری
من، که بر دیدهٔ خود رشک برم، چون بینم که ببیند رخ تو دیدهٔ کوته‌نظری؟
(کلیات ۹۷)

یک لطیفهٔ غریب در غیرت: «شبلی را پرسیدند که: آسوده کی باشی؟ گفت: آنگه که او را هیچ ذاکر نبینم.» (قشیری، پیشین ۴۲۰) اگرچه قولی متفاوت را نیز نقل می‌کند: «و گروهی از مردمان گفته‌اند که: غیرت از صفات اهل بدایت بوَد و موحّد غیر را نبیند.» (۴۲۱) این قول را سخن احمد غزالی تأیید می‌کند، این‌که در برترین مرحله: «غیرت عشق بتابد، رویش از معشوق بگرداند [...] تجرید بکمال بر تفرید عشق تابد، توحیدْ او را و او خود هم توحید را بوَد، درو غیری را گنجایش نبوَد.» (سوانح 16-17) مطلب دیگر این‌که یکی از مظاهر یا نتایج غیرت محب آن است که او احوال خویش از غیر می‌پوشاند، و این به منزلهٔ پوشانیدن راز معشوق از نامحرمان است: «حق را عزّ و جلّ بندگان‌اند که ایشان خود را به حکمت و معرفت و کرامت می‌پوشانند، اگرچه خلق را آن نظر نیست که ایشان را بینند، اما از غایت غیرت خود را می‌پوشانند.» (فیه ما فیه ۱۰) سعدی:

غیرتم آید شکایت از تو به هر کس درد احِبّا نمی‌برم به اطبّا
(غ ۳)

هم او، در بیان همین وجه از غیرت، بدون ذکر کلمه:

مشکن دلم، که حُقهٔ راز نهان تست ترسم که راز در کف نامحرم اوفتد
(غ ۱۵۸)

سرانجام در باب بیت متن، چه ارتباطی میان غیرت درویشان با گنج قارون هست، و چرا زوال گنج او معلول غیرت درویشان دانسته شده؟ شارحانی چون خرّمشاهی و هروی بیت را به ماجرای قارون با حضرت موسی مرتبط می‌دانند، به علاقهٔ ذکر عام (درویشان) و ارادهٔ خاص (موسی). هروی، با قدری توضیح بیشتر، اشاره می‌کند به روایات مربوط به زکات خواستن موسی از قارون و امتناع او و نفرین این پیامبر، که منجر به هلاک او و زوال گنجهای وی گردید. (شرح غزلهای حافظ ۱، ۱۶۹ ـ ۱۷۰؛ نیز حافظنامه ۱، ۱۶۹ ـ ۱۷۰) تردیدی در صحت این معنی و این ارتباط نیست، امّا آنچه بیان نشده چرایی و چگونگی ارتباط آن با غیرت، به عنوان اصطلاحی صوفیانه، است. در هر حال و با وجود تلمیح به قضیهٔ مذکور، شعر در تجلیل درویشان و نیروی نظر و همت ایشان است و باید به آن از این نظرگاه نیز نگریست. به گمان من شاید

بتوان ارتباطی میان این بیت و بیتی دیگر از خواجه، قضا را در باب غیرت، قایل شد و از آن برای روشنتر شدن ارتباط بیت با غیرت سود جست:

ساقی، به جام عدل بده باده، تا گدا　　　غیرت نیاورد که جهان پربلا کند

پیداست در اینجا موسی و قارونی وجود ندارد، ضمن این‌که می‌توان «گدا» را بدلی از درویش شمرد. در اینجا هم رابطه‌ای میان غیرت به معنای عرفانی با ظلم و براندازی آن هست. البته اگر بر مدلول عرفانی غیرت تأکید می‌کنم برای آن است که خوانندگانْ این سخن را همچون انتساب انقلابیگری یا مصلحیّت اجتماعی به حافظ (آن هم به شیوهٔ امروزین) از سوی گروهی ننگرند، اما، در هر حال و به هر صورت، یک قدر مسلم یا حداقلی در خصوص ستیز درویشان صادق و خالص با هرگونه عنصر تباهی، از جمله ستم، وجود دارد که خواجه چند بار در اشعارش بدان اشارت داشته، و همین برای مطلب مورد نظر من بسنده است، چه اگر چنین چیزی در کار نبود بیت اخیر یا بیت ۶ در همین غزل چه وجهی می‌داشت؟ در بیت متن، گذشته از نفرین موسی بر قارون، و مهمتر از آن، غیرت عارفانه یا درویشانه‌ای مطرح است که مشخصاً در مقابل هرگونه شریک آوردنی برای محبوب عارفان، به عنوان «غیر» (= بیگانه، مدّعی، نامحرم و...) قرار دارد. به‌یاد آوریم که مطابق نصّ کریمه (قصص ۷۸) قارون حق را، یعنی اصل اعطا کنندهٔ ثروت به او، را انکار و کوشش شخص خود، و در یک کلامْ نفس انسانی را در برابر معبود به منزلهٔ «غیر» عَلَم کرد. وانگهی، مگر نفرین موسی (اگر او را درویش بینگاریم) جز به دلیل این سرکشی و بَدَل قرار دادن «غیر» به جای حق بود؟ غیرت محب به همین دلیل تاختن می‌آورد و چنان صدمه‌ای می‌زند. اگر باورمند بدین هستیم که غیرت عارفانه در این بیت مطرح بوده است، لزوماً باید آن را از همین دیدگاه و به تأویلهایی از این قبیل تبیین کنیم، و نه صرفاً از نگاه دینی.

و اما محبوب نیز به نوبهٔ خود دوست نمی‌دارد دل محب به هیچ چیز جز محبوب مشغول شود. (نک. «غیرت محبوب»، در: ح ۷۵/۸.) و برتر از این‌دو، غیرت عشق است. (نک. «غیرت عشق» در: ح ۱۰۷/۴.)

۹. کَنَف: کرانه و جانب و حفظ، یُقالُ: انت فی کنف الله، ای فی حِرزِهِ و سِترِه. (منتهی الارب) کنف: الف. حمایت، پناه، نگاهداری؛ ب. ظل، سایه؛ ج. کرانه، جانب؛ جمع: اکناف (معین)

هِمت: دعا، نفس صدق، ارادهٔ قلبی عارف به انجام چیزی یا ایجاد دگرگونیی، خواه در اشیا و خواه در امور معنوی، اثر نظر و معانیی از این شمار، پیشتر توضیح شد.

(نک. ح ۱۲/۱۲.) پیشینیان به تأثیر نیک یا بدِ نفس و نظر نیکان و پاکان باورمند بودند. نمونه‌ای از این باور را نظامی بیان می‌دارد، آنجا که هفتاد حکیم با هرمس عناد می‌ورزند، و او همت یا نفرین خود را در باب آنان روانه و همگان را بر جای هلاک می‌کند:

بر ایشان یکی بانگ برزد که: های | مجنبید کس تا قیامت ز جای

(اقبالنامه ۸۴)

و به اسکندر که از چگونگی حال پرسیده، می‌گوید: که همت درِ آسمان کرد باز. نیز نظامی:

همّت از آنجا که نظرها کند | خوار مدارش، که اثرها کند

(مخزن ۹۰)

خواجه، که در بیت قبلی تأثیر مهلک نظر و نیت را دربارهٔ قارون بیان کرد، در اینجا هم به توانگران هشدار می‌دهد که حیات و ثروت شمایان بازبسته به حسن نظر و نیت درویشان است؛ پس چنانچه ناسپاسی کنید و حق آنان را به جای و دلشان را به دست نیاورید زوال سر و زرتان محتوم خواهد بود.

۱۰. ایهامی در واژهٔ «روی» با فلز معروف (که برخی آینه‌ها را در قدیم از آن می‌ساختند) دارد، به قرینهٔ آینه. (نیز نک. ح ۳۳۷/۲.) شمس تبریزی سخنانی نغز دارد دربارهٔ آینه و آینگی، و می‌رسد به این: «این آینه عین حق است، می‌پندارد که آینه غیر اوست. با این همه چنان‌که او را با آینه میل است، آینه را با او میل است. از میل آینه است که او را با آینه میل است، اَو عَلَی العکس. اگر آینه را بشکنی، مرا شکسته باشی، انا عِندَ المُنکسرة [قلوبهم].» (مقالات ۷۱)

طلعت: هم مادّهٔ طلوع، طالع، طلیعه و غیره؛ الف. مصدر = دیدن؛ ب. اسم مصدر = رؤیت؛ ج. اسم = روی، وجه (معین) در پارسی از نظر لطف و بارهای معنایی جایگزینی ندارد. (نیز نک. ح ۵۵/۳.)

۱۱. ادب: بی‌گمان اینجا در والاترین مفهوم واژه به کار رفته است، چنان‌که خواهد آمد.

این واژه در گذار روزگار از معانی محدود نخستینه به واژه‌ای دارای اصلاع مختلف بدل گردیده و سرانجام در عوالم عرفان به اوج جامعیت رسیده است. کارلو آلفونسو نالّینو، خاورشناس شهیر فقید، در پژوهشی ژرف پیرامون پیشینهٔ این واژه می‌گوید: نزد پیشینیان عرب، ادب فقط عبارت بوده است از سنّت، یعنی راه و رسم

گذشتگان. (لفظ ادب ۲) اما رفته رفته مفاهیم آن توسعه و تعمیق می یابد، چنان‌که نالینو در ادامه می‌نویسد: با ملاحظهٔ آن دسته از متون بازمانده از قرن دوم هجری درمی‌یابیم که مراد از ادب، تصرف پیوسته در نفس و حسن اخلاق ناشی از تربیت صحیح و نکورایی بوده است. سپس ادب بر معارف نیز اطلاق گردید. (همان ۵) به نظر می‌رسد تعریف جرجانی تحت‌تأثیر چنین آفاقی باشد: ادب عبارت است از شناخت آنچه آدمی را از همه‌گونه خطا در امان بدارد. (تعریفات ۱۴) با پیدایی تصوف و روایی آن، ادب به عمق و عزتی تازه و بی‌سابقه دست می‌یابد. احمدعلی رجایی: ادب لغتاً نگاهداشت حدّ چیزی و آزرم و فرهنگ و رسم‌دانی، و در اصطلاح صوفیه شناخت نفس، تهذیب اقوال و افعال و اخلاق است. (نک. فرهنگ اشعار حافظ ۵۵ـ ۵۸.) فروزانفر نیز جمع میان معانی ادب می‌کند، و در شرح بیت مولانا:

از خدا جوییم توفیق ادب　　　بی‌ادب محروم گشت از لطف رب

(مثنوی ۱، ۷) می‌نویسد: «ادب: رسوم و عاداتی که رعایت آنها نسبت به چیزی یا شخصی یا جماعتی پسندیده باشد [...] حفظ و نگهداشت حدّ و اندازهٔ چیزی، خواه از امور شرعی باشد و خواه نسبت به حق یا خلق. ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه، انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب، طهران، ص ۴۸۷؛ فتوحات مکیه، طبع مصر، ج ۲، ص ۶۳۳، باب ۲۰۲؛ کشاف اصطلاحات الفنون در ذیل «ادب» (شرح مثنوی شریف ۱، ۷۲) هجویری: «هیچ رسم اندر عالم بی‌استعمال ادب ثابت نگردد، و آداب اندر مردمْ حفظ مروّت است و اندر دینْ سنت و اندر محبتْ حفظ حرمت.» (کشف ۴۳۲ـ۴۳۳) و تذکار یک نکته: «و به هیچ حالْ سُکر و غلبه مر طالب را از حفظ آداب منع نکند، از آنچ ادب مر ایشان را عادت بوَد و عادت قرین طبیعت بوَد.» (همان‌جا) احمد غزالی: «اکنون کلمه‌ای گفته شود به رمز و اشارت، آن علوم مشاهده را، وصف نتوان کرد جز علم را. مرد عالم باید که چون بدان نعمتش رسانند، بداند که حق با وی چه کرد و آداب آن نگه تواند داشت، که جاهل بی‌ادب بوَد و احوال و ارکان هر مقامی نداند. چون این عملش نباشد آن نعمت نیابد، سرّ این علم کی کشف گردد؟ پس پادشاها، گفته‌ای که: نیکویی مرا با بندگان بگویید. این از برای آن گفته شد، و اگرنه که را زَهره و یارای آنستی تا حدیث مشاهدهٔ تو کند؟ درگذارْ بی‌حرمتی ما، و مگیر بر ما بی‌ادبی ما را و تصرّف ما، تا حرفی چند از نکویی تو بر بندگان ایثار کنیم...» (رسالهٔ «بحرالحقیقة»، مجموعهٔ آثار فارسی احمد غزالی ۶۵) می‌بینیم که این عارف شوریده حتی سخن راندن از نکویی حق بر بندگان را نیز ترک ادب می‌خواند. عزالدین محمود کاشانی: «بدان که حفظ ادب هم

ثمرهٔ محبت است و هم تخم محبت. هرچند محبت بکمال‌تر، مُحب را اهتمام به رعایت آداب حضرت محبوب بیشتر، و چندانک صورت ادب بر محب ظاهرتر، نظر حضرت محبوب با او زیادت‌تر.» (مصباح‌الهدایة ۲۰۸) آنگاه آداب ربوبیت را چنین برمی‌شمارد: نظر از مشاهدهٔ جمال ربوبیت برنگرفتن و به غیر مشغول نکردن، فراموش نکردن مرتبهٔ خود در حضرت عزّت، حسن استماع اوامر و نواهی و عدم اصغای حدیث نفس، ادب سؤال و تحسین خطاب، اختفای نفس و وجود خود در ظهور آثار نعمت الهی، حفظ اسرار الهی، مراعات ادب اوقات سؤال و دعا. خواجهٔ پارسا: «حق ـ جلَّ و عَلا ـ صفت می‌کند با ما از آنچه رفت بر ملایکه تا ما بازایستیم و هرچه مقیّد فهم ما شده باشد آن را محل دعوی نسازیم.» (شرح فصوص‌الحکم ۳۷) و هشدار یحیی بن معاذ: اذا تَرَکَ العارفُ ادبَهُ فَقَدْ هَلَکَ مَعَ الهالِکین. (اللمع ۶۱)

در شعر پارسی، سعدی و حافظ اوج اعتلای معنای ادب را در این فرهنگ نمایان می‌کنند؛ شیخ:

سخن خویش به بیگانه نمی‌یارم گفت　　　گله از دوست به دشمن نه طریق ادب است
(غ ۵۱)

در بیت زیر، گمان نمی‌کنم چیزی مانده باشد که در واژهٔ «بیفتم» بیان نشده باشد:

چو تو آمدی، مرا بس که حدیث خویش گفتم
چو تو ایستاده باشی، ادب آنکه من بیفتم
(غ ۳۶۹)

و خواجه:

گناه اگرچه نبود اختیار ما، حافظ　　　تو در طریق ادب کوش و گو: گناه من است

و این بیت، که به ادب عشقْ بُعدی به فراخای تاریخ خداوندگاران خفته در خاک می‌دهد:

قدح به شرط ادب گیر، زان که ترکیبش　　　ز کاسهٔ سر جمشید و بهمن است و قباد

* * *

غزلی است یکدست و دارای اتحاد مضمونی بر گِرد عنصر ثابت ردیف. تنها خروج مضمونی در بیت مدحی آخر است، اما شاعر با انتساب سیرت درویشی به ممدوح، آن را هم به بدنهٔ شعر متصل کرده است.

و اما عبدالعلی دستغیب این غزل را جزء دورهٔ ششم حیات حافظ طبقه‌بندی کرده،

به پیروی از استاد معین، که معتقد بودند تورانشاه به عـالم فـقر و درویشـی گـرایش داشته است. (نک. حافظ‌شناخت ۲، ۷۷۰ـ۷۷۳.) این به گـمانم چـیزی است از شـمار حدس در حدس. پیشتر هم گفته‌ام که حـافظ چـند نـفر از وزیـران روزگـار خـود را «آصف» یا «آصف ثانی» خوانده. از کجا معلوم که مـراد او از بـیت مـدحی، شـخص تورانشاه بوده است؟

۵۱

۱ به دام زلف تو دل مبتلای خویشتن است
بکُش به غمزه، که اینش سزای خویشتن است
۲ گرت ز دست برآید مراد خاطر ما
به دست باش، که خیری به‌جای خویشتن است
۳ به مُشک چین و چِگِل نیست چین گلْ محتاج
که نافه‌هاش ز بند قبای خویشتن است
۴ به جانت، ای بت شیرین من، که همچون شمع
شبان تیره، مرادم فنای خویشتن است
۵ چو رایِ عشق زدی، با تو گفتم، ای بلبل
مکن، که آن گلِ خودرو به‌رای خویشتن است
۶ مرو به خانهٔ ارباب بی‌مروّت دهر
که گنج عافیت در سرای خویشتن است
۷ بسوخت حافظ و در شرط عشق‌بازی او
هنوز بر سر عهد و وفای خویشتن است

۲. دست: دو بار به دو معنای مختلف آمده، به صورت جناس تام؛ کاری که سعدی با سه بار و به سه معنای مختلف در یک بیت بارها دارد، مثلاً با همین واژهٔ «دست»:

زین دست که دیدار تو دل می‌برد از دست   ترسم نبرد عاقبت از دست تو جان را
(غ ۱۸)

نیز با «سر»:

ما را سریست با تو، که گر خلق روزگار   دشمن شوند و سر برود، هم بر آن سریم
(غ ۴۳۷)

اما در شعر حافظ به‌ندرت ممکن است مثل ۵۸/۷ (بو) سه‌بار به سه معنای مختلف آمده باشد. این را می‌توان تفاوتی در سلیقه و شیوهٔ این‌دو در خصوص این صنعت دانست. این در حالی است که خواجو تعداد را حتی از سعدی هم بالاتر برده و تا چهار بار تکرار واژه به چهار معنای مختلف دارد.

به دست باش: آگاه و هشیار و باخبر باش، از دست مده، تقصیر مکن. (برهان، مجمع‌الفرس، رشیدی، آنندراج) سعدی:

چو بر ولایت دل دست یافت لشکر عشق — به دست باش، که هر بامداد یغماییست
(غ ۱۱۳)

همین که پای نهادی بر آستانهٔ عشق — به دست باش که دست از جهان فروشویی
(غ ۵۱۵)

خیری به جای خویشتن است: ایهام دارد: الف. این هم در حدّ خودش (یا برای خودش) خیری است؛ ب. خیری بجا و بموقع است؛ ج. خیر در حق خود توست، یا: هر گلی بزنی، به سر خود زده‌ای. (در مورد «به جای» = در حقِ، نک. ح ۵/۳.) سلمان، با همان ایهامها:

ای که جای تست دل، گر بر دلم رحمی کنی — کرده باشی رحمتی آنگه به جای خویشتن
(دیوان ۲۶۰)

۳. مشک: «آهوی مشک را بگیرند و دست بر شکم و اندامهاء او مالند تا خونی که در حوالی ناف او باشد به نافه شود. و چون سرد شود ببندد. و چون معلوم شود که دیگر خون به آنجا نخواهد شد نافه را بگیرند و بیاویزند تا مدت یک سال. و هر خون که پیش از کشتن او در نافه شود پاره‌هاءِ بزرگ باشد [...] و گفته‌اند که آن آهو که سنبل و بهمنین [=گلی شبیه به زعفران (فهرست لغات کتاب ۳۰۷)ـ م] می‌خورد، مشک از آن تولد می‌کند. بهترین مشکها مشک ختنی باشد که از میان ولایت خطا آرند. از آن سبب کم به دست آید و عزیزالوجود باشد.» (خواجه‌نصیر، تنسوخ‌نامه ۲۴۷ـ۲۴۸) ابوریحان هم بحثی دقیق دربارهٔ مشک و انواع آن دارد، و بهترین مشکها را ختایی (= ترکی)، تتاری، خرخیزی، هندی، نیپالی، کشمیری، چینی و تبّتی دانسته است. (نک. صیدنه، ترجمهٔ فارسی کاسانی ۲، ۶۵۴ـ ۶۵۶؛ عرایس‌الجواهر تقریباً رونوشتی از سخنان خواجهٔ توس است، نک. ۲۵۰ ـ ۲۵۱.) برخی نیز مشک تبّتی را بهترین خوانده‌اند. (احمد بن ابی‌یعقوب، البلدان، ترجمهٔ آیتی ۱۴۵ ـ ۱۴۶) مشک: معرّب آن مِسک، لاتین Muscus؛ فادةالمسک [برخی منابع: فارةالمسک، مثلاً ترجمهٔ آثار البلاد ۱، ۹۸ـ م] عرب نافهٔ مشک را گویند [...] و گفته‌اند که فادةالمسک نافهٔ مشک تبت است [...] خون منجمدی است که از حیوانی کوچکتر از آهو و در بلاد چین و هند و ترک حاصل می‌شود. او را آهوی چینی نامند. دستهای او کوتاهتر از پا و دو دندان پیش او کج به طرف زمین و شاخ او منحنی و سفید و دراز به حدّی که به دنبالهٔ او رسد و در آن

سوراخها که استنشاق به او کند [...] ماده‌ای است معطر، مأخوذ از کیسه‌ای مشکین به اندازهٔ تخم‌مرغ یا نارنجی کوچک، مستقر در زیر پوست شکم و مجاور آلت تناسلی جنس نر از آهوی ختایی. (= آهوی ختن، عربی: غزال‌المسک، انگلیسی muskdeer) مشک تازه، در موقع ترشح، مادّه‌ای است روغنی و بسیار معطر و به رنگ شکلات و لزج است و در حالت خشک شده سخت و شکننده است و رنگش قهوه‌ای تیره مایل به سیاه و طعم آن کمی تلخ است و بویی تند دارد [...] مشک در عطرسازی به کار می‌رود. (منوچهر امیری، فرهنگِ اَلابنیه ۳۷۱)

چین: «الصّین: بلادی است در جانب مشرق، ممتدّه از اقلیم اول تا به اقلیم ثالث؛ عرض آن بیشتر است از طول آن.» (ترجمهٔ آثار البلاد و اخبار العباد ۱، ۶۳) حدّ غربی چین، بیابانهای ماچین و هند است و حد جنوبی آن دریاست و حد شرقی آن دریای محیط شرقی و حد شمالی آن اراضی یأجوج و مأجوج و غیر ایشان از سرزمینهایی که خبری از آنها به ما نرسیده است. (ابوالفداء، تقویم‌البلدان، ترجمهٔ آیتی ۴۱۳) چین: گاه با «ماچین» (چین جنوبی یا مهاچین، که به معنای چین بزرگ است) می‌آید. (محمد قزوینی، تاریخ جهانگشای جوینی ۱، ۱۸۶ ح) «عرصهٔ ملک او [= چنگزخان] از اقصای چین و ماچین تا منتهای دیار شام رسید.» (همان ۱۵۹) دربارهٔ مشک چین: «سوکجو سرحدّ تبت [با چین ـ م] است [...] و اندر کوه وی آهوی مشک است.» (حدودالعالم ۶۱) «ابن‌الفقیه گوید که: به چین دابّةُالمِسک می‌باشد، و آن دابّه‌ای است که برمی‌آید از آب در هر سالی به روزی معیّن، پس صید می‌کنند از آن جنس دابه بسیار، و آن دابه سخت مشابهت دارد به آهو، پس ذبح می‌کنند آن را و از ناف آن خون می‌گیرند، که مسک عبارت از آن است، و آن مسک در آن زمین بو نمی‌دهد تا آن‌که از آنجاش برآرند به اماکن دیگر.» (ترجمهٔ آثار البلاد ۱، ۶۶) ملاحظه می‌کنید که هم دریایی خواندن آن جانور از خطاهای خرافه‌گونه است، و هم بو ندادن مشک در سرزمین چین از عجایب.

چِگِل: «اصل او از خلُّخ است ولکن ناحیتی است بسیارمردم، و مشرق او و جنوب او حدود خلخ است. و مغرب وی حدود تخس است و شمال وی ناحیت خرخیز است، و هر چیزی که از ناحیت خلخ افتد و از ناحیت خرخیز افتد از چگل نیز خیزد، و ایشان را خواستهٔ بسیار است و خداوندان خیمه و خرگاه‌اند. و ایشان را شهرها و دههاءِ اندک است، و نعمت و خواستهٔ ایشان گاو است و گوسپند و اسب، و بعضی ازیشان آفتاب و ستارگان پرستند. و مردمانی نیک‌طبع‌اند و آمیزنده و مهربان.»

(حدودالعالم ۸۳ ـ ۸۴) «آنها قومی اند از ترک. مساحت بلاد آنها چهل روزه راه است و بلاد آنها به امن و قرار است، و در میان آنها نصرانیان نیز هستند، و صباحت بر چهره‌های آنها غالب است. به دختر و خواهر و دیگر محارم خود نکاح جایز دارند [...] شِعْرای یمانیه را رب‌الارباب نامند، و نزد آنها رسمی است که هیچ چیز را بد ندانند، و جمیع قبایل ترک در آنها طمع کنند بنا بر این طبیعت و این رسم آنها.» (ترجمهٔ آثار البلاد ۲، ۴۳۶)

نافه: نک. ح ۱/۲.

بند قبا: بند یا قیطانی که به قبا بندند. (معین) اسناد قبا به گل از جهت گلبرگهای پرندگونی است که از نظر جنس و نیز آراستگی، شبیه قباهای فاخر و ابریشمین است. این نیز که می‌گوید نافه در بند قبای گل قرار دارد بدین دلیل است که گاهی برخی چیزها همچون مشک، جواهر و غیره را به بند قبا می‌بستند. بند قبا (در مورد معشوق) چیزی است که خواجه چند بار آرزو کرده تا معشوق آن را بگشاید، خواه از آن روی که درنگ می‌آورد و می‌نشیند، و خواه این‌که مقدّمه‌ای بر بوس و کنار است. همچنین بند قبای گل (بر روی هم) در شعر او در باب غنچه آمده است:

خون شد دلم به یاد تو، هرگه که در چمن　　　بند قبای غنچهٔ گل می‌گشاد باد

(که خود بیان آرزو یا حسرت یاد شده نیز هست.)

بیت می‌گوید: گل (همچون آزادگان) هرچه دارد از خود دارد و از بیگانه تمنا یا عاریت نمی‌کند. بنا بر این، تصویر بر مبنای آدم‌نمایی و نشان‌دهندهٔ موجودی است صاحب عزّت و اِبای نفس، مستغنی از غیر و خودبسنده.

لخت نخست، نمونه‌ای است از ترکیب یا کمپوزیسیون واجها و هجاها. چین ـ چگل / چین ـ گُل هرکدام در مقابل یکدیگر. نیز «چگل» گویی خود ترکیبی از اول و آخر این واژه‌هاست.

۴. بت: در شعر حافظ به دو معنای مثبت و منفی، هردو، آمده است، مثل زنّار، که هم از جهتی مطلوب طالبان است و هم حجاب آنها و مانع وصول به حق و کشف حقیقت. توضیح یحیی باخرزی دربارهٔ این دوگانگی گویاست: «بت: این لفظ در مدح آید و در مذمت هم آید. هر چیزی که سِرّ دل تو و منظر و مطلوب قلب تو باشد که تو آن را ناظر و طالب باشی، عارفان آن را بت خوانند. اگر آن چیز غیر الله باشد، به مذمت گویند.» (فصوص‌الآداب ۲۴۶) در باب منشأ و آغاز بت‌پرستی، سدیدالدین عوفی در بحثی در «سبب بت‌پرستی در عالم» حکایتی مفصل آورده، که طیّ آن می‌گوید:

ادریس وقتی به بهشت برین رفت، ابلیس پیکره‌ای با مهارت تمام ساخت که هرکس آن را می‌دید گمان می‌برد خود ادریس است و از بهشت بازگشته. او بدین تلبیس مردم را به پرستش آن پیکر فراخواند. «پس آن جماعت آن صورت را پرستیدن گرفتند و بت‌پرستی در جهان شایع شد.» (جوامع‌الحکایات، بخش اول ۴۰ ـ ۴۲) در بیت متن، ناگفته پیداست که بت در معنای مثبت و دلخواه است. شمس «بتخانه» را به همین معنی می‌آورد: «مقصود من از بتخانه، خیال و جمال رخ تست.» (مقالات ۶۷۶) البته بتخانه و بتکده در حافظ تنها به معنای منفی آمده است. (دربارهٔ «بت» به معنای منفی، نک. ح ۴۶۵/۳.)

فنای شمع: بعید نیست با توجه به عناصری چون شیرین، شمع و فنای آن، مضمون بیرون رفتن شیرینی از شمع و لاجرم آتش به سر او رفتن (به قول سعدی) نیز مورد نظر شاعر بوده باشد، چنان‌که در این بیت خواجه آمده است:

جدا شد یار شیرینت، کنون تنها نشین، ای شمع
که حکم آسمان این است، اگر سازی و گر سوزی

سلمان، در فنای شمع:

شمع سان پیشت بخواهم سوخت سرتاپا، که من   در فنای خویش می‌بینم بقای خویشتن
(دیوان ۲۶۰)

۵. خودرو: قزوینی: خندان؛ ضبط خانلری با توجه به خودرایی گل (معشوق) مناسبتر است. اقدم و اکثر نسخ هم مؤید آن است.

۶. شبیه این بیت اوست:

چند نشینی که خواجه کی به در آید؟   بر در ارباب بی‌مروّت دنیا

گنج: تبادری به «کُنج» (به قرینهٔ «عافیت») دارد.

۷. برای خوانش لخت نخست دو راه هست، که هردو هم درست است: الف: در شرط عشق‌بازی، او (که «او» فاعل برای لخت دوم است) ب. در شرط عشق‌بازیِ او (این شق تنها در صورتی درست درمی‌آید که «او» را ضمیر فاعلی ولی به معنای ضمیر مشترک یعنی «خود» بدانیم، که سوابق بسیار هم در متون قدیم دارد. در حافظ هم هست؛ نک. ح ۲۰۴/۷.)

۱ لعل سیرابِ به‌خون تشنه، لب یار من است
وز پی دیدن او، دادن جان کار من است

۲ شرم ازان چشم سیه بادش و مژگان دراز
هرکه دل بردن او دید و در انکار من است

۳ ساربان، رخت به دروازه مبر، کان سر کوی
شاهراهیست که سرمنزل دلدار من است

۴ بندهٔ طالع خویشم، که درین قحط وفا
عشق آن لولی سرمست، وفادار من است

۵ طَبلهٔ عِطر گل و دُرج عبیرافشانش
فیض یک شَمّه ز بوی خوش عطّار من است

۶ باغبان، همچو نسیمم ز در باغ مران
کاب گلزار تو از اشک چو گلنار من است

۷ شربت قند و گلاب از لب یارم فرمود
نرگس او، که طبیب دل بیمار من است

۸ آن‌که در طرز غزل نکته به حافظ آموخت
یار شیرین‌سخن نادره‌گفتار من است

۱. لعل ـ خون: برخی شارحان در بیان رابطهٔ لعل و خون بر قولی شاذّ اتکا کرده‌اند که لعل را برای شفاف شدن در جگر می‌گذاردند، در حالی که لعل و نیز عقیق (که هردو همانند و همرنگ‌اند) گاه در شعر به گونه‌ای وصف می‌شود که گویی سرخی‌اش همان خونی است که از عاشق خورده است؛ سعدی:

لبت به خون عزیزان که می‌خوری، لعل است
تو خود بگوی، که خون می خوری، حلال است این؟
(غ ۴۴۷)

(در باب همین رابطه میان عقیق و خون، نک. ح ۴۴۸/۴.) در بیت متن نیز همین رابطه لحاظ شده است. (دربارهٔ واژهٔ لعل، نک. ح ۳/۷.) لب غالباً نیروبخش توصیف

می‌شود، و آن به‌ویژه وقتی است که معنای تکلم دلنواز محبوب یا بوسه دادن او اراده می‌شود، لیکن گاه به لحاظ سرخی، خونخوار خوانده می‌شود.

سیراب: ایهامی است میان چند معنی: یکی معنای حقیقی آب، به دلیل این‌که اصل لعل، عقیق و بلور را از آب می‌دانستند: «و هر جوهر که شفاف باشد، مادّهٔ او آبی بود به اختلاط ارضی لطیف با هم آمیخته، چون بلّور و لعل و بعضی زمرّد و یاقوت و غیر آن.» (خواجه نصیر، تنسوخ‌نامه ۲۱) معنای دیگر آبدار، که مجازاً به معنای خوش آب و رنگ است، و نیز شفاف، باطراوت و نظایر اینها. سیراب تشنه: ایهام تضاد دارد، که بر روی هم ترکیبی پارادوکسی می‌سازد.

بیت به سادگی می‌گوید، لب یار خون می‌خواهد، من هم پیروی می‌کنم و با دیدنش جان می‌دهم.

۳. رخت: لباس و پوشیدنی است اما با مَجاز ذکر جزء و ارادهٔ کل، معنای تمامی بار و بنه و امتعه و گاهی کل مایملک و متعلقات را پیدا می‌کند، همچنان‌که به همهٔ این معانی در اشعار خواجه آمده است.

شاعر به ساربان می‌گوید: نیازی نیست که بار و بنهٔ مرا به سمت دروازهٔ شهر (برای خروج از آن) ببری زیرا کوی یار برای من مقصد نهایی است و از آن فراتر نخواهم رفت. شاید هم می‌خواهد بگوید وقتی یار در خانه است چه سود گِرد جهان گردیدن. غرض شاعر، از نظر شکلی، ایراد تناسبهایی است که تمامی بیت را در بر گرفته است. در ضمن با واژهٔ «شاهراه» پیداست که محبوب را به کنایه شاه می‌نامد.

۴. لولی: نک. ح ۳/۳. در اینجا وفاداری به عشق نسبت داده شده، به جای معشوق.

۵. طَبلَه: صندوق کوچک، صندوقچه (غیاث، معین) بویدان، سلمهٔ عطار، جونه، طبل عطار؛ عربی آن: طبلة (معین) چیزی از چوب که زنان راست. (لسان‌العرب) ابن‌درید توضیحی دقیقتر دارد: چیزی از چوب که زنان عطریات خود را در آن می‌نهند. (جمهرة‌اللغة)

دُرج: به ضم، در عربی، صندوقچه و طبله، که زیور و جواهر در آن نهند. (غیاث، معین، دهخدا) دوکدان و طبلهٔ زنان که پیرایه و جواهر در وی نهند؛ اَدراج و دِرَجَة کَعِنَبَة جمع (منتهی‌الارب) دُرج، درج تنگ: کنایه از دهان معشوق (معین) طبله و دُرج، هردو مشبهٌ‌به برای گل‌اند.

شَمَّه: در عربی: شَمَّة (مصدر ثلاثی «شَمّ» + « ة» یا تای مرّه = یک بار بوییدن، بویی اندک یا کمترین بوی، مجازاً به معنای قسمتی یا جزئی از چیزی) در بیت هم به معنای

بویی اندک به کار رفته است، در برابر عطار، که به اصطلاح معدن و مرکز بویهای خوش و عطریات است. اما شاید این پرسش پیش آید که: وقتی «شمه» خود به معنای یک بار بوییدن است، آیا ذکر واژهٔ «یک» در حکم حشو نیست؟ پاسخ منفی است، زیرا «شمّه» در پارسی به گونه‌ای است که معنای «یک بار» از آن به قوّت برنمی‌آید، پس به‌طور طبیعی برای تقویت این معنی یا «یک» را پیش از آن و یا «ی» نکره را پس از آن باید افزود، همچنان‌که همین کار را در مورد دیگر مصادر مرّهٔ عربی هم می‌کنیم، مثل ضربه، لطمه، شربه (= شربت = یک جرعه) و غیره. در هر حال، شاعر هرگونه بویدان و بوی خوش را در برابر معشوقی که او را معدن بوهای خوش دانسته کوچک شمرده است.

عطّار: در اصل عِطرفروش (صیغهٔ مبالغهٔ دالّ بر شغل)، که مجازاً به داروفروش بدل شده است. (نک. معین و دهخدا.) عطار، چنان‌که گفته شد، در بیت به معنای معشوقی که مرکز و معدن بویهای خوش است به کار رفته، همچنان‌که شاعرْ طبلهٔ عطر و دُرج عبیرافشانی را که به گل اسناد داده، در برابر روایح و اطایبِ برخاسته از معشوق خویش کوچک شمرده است. این در حالی است که برخی شاعران حدس زده‌اند که شاید مراد حافظ کسی چون شیخ محمود عطار یا علاءالدین عطار (هردو از معاصران خواجه) و اظهار ارادت به یکی از ایشان بوده باشد. (مثلاً هروی، شرح غزلهای حافظ ۱، ۱۷۹) من این‌گونه حدسیات را ارزانی پیرتراشان برای خواجه می‌کنم. چگونه ممکن است شاعر در غزلی که ایده‌های عرفانی را نیز در شکل و زبانی کاملاً تغزلی بیان داشته، یکباره و بی‌مقدّمه و قرینه‌ای به مرادی بدین نام ابراز ارادت کرده باشد؟ ضمن این‌که کوچکترین نشانی از چنین کسی نه در غزلیات او هست و نه در دیگر اشعاری که دربردارندهٔ یادکرد معاصران اوست.

۶. نسیم: به نظر می‌رسد در اینجا باد و وزش ملایم باشد، به دلیل این‌که آسان از هرجا، و از جمله از درون در عبور می‌کند (و نه به معنای بوی). غرض شاعر ایراد تناسب با باغ، آب، گلزار و گلنار است و کلمهٔ مذکور نقشی جز این ندارد.

آب: حاوی دو معنای حقیقی و مجازی (رونق، طراوت و غیره)

گلنار: گل انار؛ بعضی گویند گل درخت انار بَرّی است و بغیر از گل ثمری ندارد، و بهترین آن مصری باشد و به عربی ثمرة الشوکة المصری خوانند، و هر گل سرخ بزرگ صدبرگ را نیز گفته‌اند. (برهان) گلنار: =گل + انار، جُلنار معرّب آن؛ الف. گل انار وحشی (فر. Grenadier sauvage) را گویند، که به عنوان یک قابض قوی در طب قدیم

جهت مداوای اسهالهای مزمن به کار می‌رفته است و به علاوه در رنگرزی از آن استفاده می‌کردند؛ =عنم، افربیون، جلنار، اسقلیاطیقوس، گلنار فارسی، گل انار برّی؛ ب. هر گل سرخ بزرگ پرپر؛ ج. آنچه به رنگ گلنار باشد، سرخ. سنایی:

هم بدین وزن، ای پسر، پور خطیب گنجه گفت

نوبهار آمد، نگارا، بادهٔ گلنار کو؟

(دیوان، چاپ مصفا ۳۰۳ [مدرس رضوی ۵۷۷ ـ م])

(معین) جزء دوم (نار = آتش) ایهام تضاد با واژهٔ «آب» دارد.

۷. شربت: الف. به معنای وسیع کلمه، مقداری از هر دارو [ظ. مایع ـ م] که یک بار خورده شود، میزان مصرف دارویی = dosis؛ ب. داروی ترکیبی مایع = syrup (الاغراض الطبیه ۲، فرهنگ اغراض طبی 231)

شربت قند و گلاب: (ظ. جُلّاب) شربتی که از گل سرخ تازه یا خشک شده همراه با قند و گلاب برای تقویت عمومی بدن و خصوصاً قلب می‌ساختند، با ایهامی به شربتی به نام «شربت نرگس» (به علاقهٔ واژهٔ نرگس). حافظ جای دیگر از «قند آمیخته با گُل» نام می‌برد (۱۷۷/۴) که ظاهراً همان شربت قند و گلاب است، و یا شربتی که شیرینی آن از قند و عطر آن از سودهٔ گل سرخ باشد. در منابع قدیم و حدود عصر حافظ، در ضمن ذکر دهها نوع شربت، از شربت قند و گلاب نیز یاد شده است. (نک. ابن‌اخوة، آیین شهرداری در قرن هفتم ۱۱۰، که از «شربت گلاب» و «شربت گل سرخ تازه» به عنوان دو شربت نام برده، ضمن این‌که «شربت نرگس» را در ص ۱۱۱ ذکر کرده است.) و امّا ایهام دیگر در خود واژهٔ «شربت» است، که هم به معنای شربت طبّی است (که یاد شد، و خود خواجه باز هم دارد:... ترک طبیب کن، بیا نسخهٔ شربتم بخوان ۳۷۵/۸) و هم به معنای شربت‌آلات مذکور.

و اما بیت دارای نکات و لطایفی است، از جمله تشبیه مضمر لب یار به شربت قند و گلاب. دیگر، نرگسِ (چشم) یار، خودش معمولاً بیمار است، لیکن اینجا طبیب خوانده می‌شود تا پارادوکس پَدید آید، نظیر صبا، که خود علیل و بیمار است اما گاهی در پارادوکسی مشابه این، طبیب یا عنصری نیرودهنده و حیاتبخش انگاشته می‌شود. دیگر، چشم یار چونان طبیبی نسخهٔ شفابخش برای شاعر از لب خود می‌نویسد، یعنی چشم یار به لب او حوالت می‌کند. و اما در اشعار گاهی آب دهان معشوق هم به شیرینی و شربت‌گونگی متّصف می‌شود، و احتمالی هم هست که این معنی نیز لحاظ شده باشد؛ سعدی: ای کاب زندگانی من در دهان تست... (غ ۵۶) اگرچه از ارادهٔ آن مطمئن نیستم.

۸. طرز: معین آن را عربی دانسته ولی فرهنگهای عربی آن را معرّب از فارسی گفته‌اند (مثل لسان‌العرب) جوالیقی هم بر همین است. (المعرّب ۲۲۳) در برهان در شمار واژه‌های فارسی ضبط شده، به معنای قاعده، قانون و روش. معین معانی عامتر آن را چنین طبقه‌بندی می‌کند: الف. شکل، هیئت، صورت؛ ب. طریقه، قاعده، روش؛ ج. مقصدی از مقاصد شعر، سبک، از قبیل طرز حکمت، عشق، رزم و غیره. (معین) معنای عام و اولیهٔ آن، چنان‌که دیدیم، چیزی است چون شکل و صورت، طریقه، روش و مانند اینها؛ سیدحسن غزنوی، به معنای شکل و هیئت:

رخش طرز گلستان می‌نماید　　　ز آتش آب حیوان می‌نماید

(دیوان ۶۴)

نظامی، به معنای طریقه، قاعده و روش، در مورد قصر خورنق:

هرچه در طرز خرده‌کاری بود　　　نقش دیوار آن عماری بود

(هفت پیکر ۷۷)

و اما در باب مدلول «طرز» در شعر و ادب، به نظر می‌رسد در سده‌های پنجم و ششم هم به کار می‌رفت، لیکن نه به معنای سبک عمومی یا متداول در یک دوره بلکه چیزی چون شیوهٔ فردی هر شاعر، مثل طرز عنصری، انوری و غیره، و همچنین در حدود معانی یا قوالب شعری، همچون طرز مدح، طرز رزم، طرز غزل، قصیده و غیره؛ انوری:

لیکن ار انصاف خواهی، هیچ حاجت نیستت
تا طریق فرخی گویی و طرز عنصری

(دیوان ۱، ۴۶۰)

خاقانی:

جز این طرز مدح و طراز غزل　　　نکردی ز طبع امتحان عنصری

(دیوان ۹۲۶)

فلکی شروانی:

گر این طرز سخن در شاعری مسعود را بودی
به جان صد آفرین کردی روان سعد سلمانش

(دیوان ۱۱۲)

اما به نظر می‌رسد «طرز» برای نخستین بار در حدود عصر صفویه به معنای سبک و اسلوب یا شیوهٔ عام و متداول در یک دوره به کار رفته باشد، همچنان‌که در متون

شعری یا تذکره‌ها آنچه را که امروز سبک هندی می‌گوییم «طرز تازه» و گاهی به حذف صفت، فقط «طرز» خوانده‌اند. دلیل بر عمومیت آن در این دوره هم این است که عموم شاعران پیرو این شیوه به اتفاقْ خود را صاحب این طرز خوانده‌اند، از عرفی، قدسی مشهدی، طالب آملی، صائب، کلیم و جز اینان.

قدسی به طرز تازه ثنا می‌کند ترا   یارب، نیفتدش به زبان ثناگره

به طرز تازه قسم یاد می‌کنم، صائب   که جای طالب آمل در اصفهان پیداست

(دیوان ۲، ۸۱۷)

میان اهل سخن، امتیاز من، صائب   همین بس است که با طرز آشنا شده‌ام

گر متاع هنر امروز کساد است، کلیم   تازه کن طرز که در چشم خریدار آید

(دیوان ۱۸۴)

در بیت متن، طرز به معنای محدودتر، همچون استعمال آن در پیش از خواجه، به کار رفته است.

سرانجام، نکتهٔ حایز اهمیت این‌که خواجه در اینجا هم اصل و منشاءِ شعرگویی خویش را به محبوب، یعنی در جایی بیرون از شخص خویش، مربوط کرده است، همچنان‌که به عشق، قرآن و طبع خداداد.

۱ روزگاریست که سَودای بتانْ دینِ من است
غم این کار، نَشاط دل غمگین من است

۲ دیدن لعلِ ترا دیدهٔ جان‌بین باید
وین کجا مرتبهٔ چشم جهان‌بین من است؟

۳ یار من باش، که زیب فلک و زینت دهر
از مهِ روی تو و اشک چو پروین من است

۴ تا مرا عشق تو تعلیم سخن گفتن داد
خلق را وِرد زبانْ مِدْحَت و تحسین من است

۵ دولت فقر، خدایا، به من ارزانی دار
کاین کَرامت سبب حشمت و تمکین من است

۶ یا رب، آن کعبهٔ مقصودْ تماشاگهِ کیست
که مُغیلان طریقش گل و نسرین من است؟

۷ واعظ شِحنه‌شناس، این عظمت، گو: مفروش
زان که منزلگه سلطانْ دل مسکین من است

۸ حافظ، از حشمت پرویزْ دگر قصّه مخوان
که لبش جرعه‌کَش خسروِ شیرین من است

۱. عماد در غزلی به مطلع:

هرکه غیر از تو بیگانه بود خویش من است   وان که مَنعم کند از عشق، بداندیش من است
(دیوان ۳۵)

(درست باید این باشد: هرکه از غیر تو) در بیت دوم نظیر لخت نخست را دارد: روزگاریست که سودای بتان کیش من است، که نمی‌دانم آیا هردو شاعر از مأخذ مشترکی گرفته‌اند یا یکی از این‌دو از آن دیگر. پیشتر دربارهٔ این عصر و چگونگی اقتباسها یا انتحالها از همدیگر توضیح داده‌ام و این‌که چه اوضاع نابسامانی بر شعر این سده حاکم بوده است. (نک. غ ۴۷، سخن پایانی.)

شاعر در غم عشق بتان نشاط می‌بیند، یعنی غم او غمی شاد است. (دربارهٔ غم شاد، نک. ح ۳۶۱/۸.)

۲. جهان‌بین: صفت چشم است اما در موارد فراوان بدون «چشم» و به صورت صفتِ جانشین موصوف نیز به کار می‌رود. در اوایل شعر و نثر دری، تنها به معنای حقیقی، یعنی بینندهٔ جهان، می‌آمد. برای نمونه، رودکی:

لَنگِ رونده‌ست، گوش نی و سخن‌یاب   گُنگ فصیح است، چشم نی و جهان‌بین

(آثار منظوم ۴۸۷)

فردوسی بارها جهان‌بین را برای چشم به صورت صفتِ بدل از موصوف آورده. مثلاً سرو یمنی به جندل، فرستادهٔ فریدون برای خواستگاری سه دختر سرو برای سه پسرش، می‌گوید: نخست باید پسران را به چشم ببیند، و

پس آنگه سه روشن جهان‌بین خویش   سپارم بدیشان بر آیین و کیش

(شاهنامه ۱، ۸۷)

بعد هم که چنین می‌کند می‌گوید:

بدانید کاین سه جهان‌بین خویش   سپردم بدیشان بر آیین خویش

(همان ۸۹)

خاقانی نیز به همین‌گونه:

پیش بالای تو، هم‌بالای تو   گوهر از چشم جهان‌بین آورم

(دیوان ۶۴۴)

اما وقتی شعر پارسی در خدمت اخلاق، حکمت و عرفان قرار می‌گیرد، جهان‌بین، علاوه بر معنای متداول یعنی چشم، مفهوم چشم دنیادوست، یعنی چشمی که تنها به عالَم ماده و منافع و مصالح اینجهانی ناظر است، به خود می‌گیرد، و چه بسا این دو معنی با هم و به صورت ایهامی به کار می‌رود و یا چشم سر را با صفاتی چون جهان‌بین، و چشم دل یا چشم عارف را در برابر آن با عناوینی مثل نهان‌بین، جان‌بین، عاقبت‌بین و غیره یاد می‌کنند؛ سنایی:

چشم سَر مُلک و چشم سِر دین است   آن جهان‌بین و این نهان‌بین است

(حدیقه ۲۶۴)

عطار، غبارِ درِ معشوق را سرمهٔ چشم جهان‌بین می‌خواند، که آن را بدل به جان‌بین یا نهان‌بین می‌کند:

از درش گردی که آرد باد صبح   سرمهٔ چشم جهان‌بین من است

(دیوان ۱۴۶)

حافظ نیز در بیت متن، جهان‌بین را به همان صورت ایهامی میان دو معنای چشم و

دنیانگر به کار برده، چنان‌که در قطعه‌ای در عبرت از کورشدن امیر مبارز به دست پسرانش «جهان‌بین» را به صورت جناسی با دو معنای مذکور آورده، ضمن تعریض به دنیادوستی مبارز:

آن‌که روشن بد جهان‌بینش بدو   میل در چشم جهان‌بینش کشید

گفتنی است «عالم‌بین» نیز به همین صورت و معنی است؛ سنایی:

آن گهرهایی که بر وی بست مشاطهٔ مزاج

لؤلؤ لالاست قسم چشم عالم‌بین ما

(دیوان ۷۴۷)

و یا «جهان‌پیما» در بیت عراقی:

هرکه او دعوی بینایی کند بی‌پیرویْش   رهروانش خاک در چشم جهان‌پیما زنند

(کلیات ۷۵)

لعل تِرا: قزوینی: روی ترا؛ برخی حافظ‌پژوهان مطابق معمول له یا علیه این یا آن بحث کرده‌اند، مثلاً هروی «روی» را برتر می‌داند بدین دلیل که با «دیدن» تناسب دارد ولی «لعل» چنین نیست. («سخنی از تصحیح جدید دیوان حافظ» در: دربارهٔ حافظ ۱۴۵) شگفتا، مگر لعل را نمی‌شود دید؟ و مگر همهٔ الفاظ در همهٔ موارد باید تناسب بدین صورت داشته باشند؟ این در حالی است که اقدم نسخ «لعل» دارند. وانگهی، حافظ خود «لعل» را همراه با «جان» در جای دیگر نیز آورده: لعل تو، که هست جان حافظ ... (۱۰۳/۹).

۳. قطرات اشک را بسیار به پروین یا ثریا مانند کرده‌اند، به دلیل شکل متراکم و خوشه‌گونهٔ شش یا هفت ستارهٔ تشکیل‌دهندهٔ آن (به تفاوت گفته‌اند) و نیز سرخ‌گونگی آن، که برای اشک خونین استعاره می‌کنند. سعدی:

تا ترا دیدم که داری سنبله بر آفتاب   آسمان حیران بماند از اشک چون پروین من

(غ ۴۷۲)

(برای شواهد بیشتر، نک. مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۱۰۴ ـ ۱۰۶، زیر عنوان «پروین و اشک». دربارهٔ ثریا یا پروین، نک. ح ۳/۹.)

۴. سعدی:... مرا معلم عشق تو شاعری آموخت (غ ۳۲)

مِدحَت: عربی: مِدحة، ستایش و آنچه بدان ستایند. (منتهی‌الارب) بعضی مَدح و مِدحة هردو را مصدر می‌نامند، لیکن درست این است که مدح مصدر و مدحة اسم است. (لسان‌العرب) مسعود سعد:

جز خدمت تو خدمت کردن بود ریا　　　جز مدحت تو مدحت گفتن بود هدر
(دیوان ۱، ۲۹۷)

۵. فقر: نک. ح ۴۰/۱۰.

ارزانی (داشتن): ارزانی، در اصل یعنی لایق، درخور و شایسته؛ بعد همین معنی به فعل «ارزانی داشتن» (= بخشیدن، عطا کردن) بدل می‌شود، که باز در اصل یعنی شایسته و سزاوار بخشش و عطا دانستن؛ «بهمن آن ملک بدو ارزانی داشت.» (تاریخ بلعمی ۶۷۳ س ۳) «ترا شایستهٔ این کار می‌دانیم و این مملکت به تو ارزانی داشتیم.» (ترجمهٔ تفسیر طبری ۱۱۵۴ س ۶) (با بهره‌گیری از فرهنگ تاریخی زبان فارسی، بخش اوّل، آ ـ ب، ذیل «ارزانی»، با افزایش و کاهش) خواجه در متن به همین صورت و معنی به کار برده است. (نیز نک. ح ۲۱۲/۱.)

تمکین ـ تلوین: تمکین در معنای عام یعنی احترام (معین)، توقیر، عزّت و مکانت بخشیدن. به نظر می‌رسد در بیت نیز همین معنی اراده شده باشد، لیکن به قرینهٔ فقر و کرامتْ احتمال می‌رود نظری به طریق ایهام به تمکین به عنوان اصطلاح تصوّف داشته باشد. توضیح مختصر زیر از همین روی است.

تلوین یعنی رنگ به رنگ شدن، و در اصطلاح صوفیه یعنی از یک حال به حال دیگر شدن و در معرض تغییر و تغیّر احوال عارفانه قرار گرفتن، و تمکین مقابل آن و به معنای ثبات یافتن و به سلوت و سکون درونی نایل شدن. «تلوین، صفت ارباب احوال بوَد و تمکین، صفت اصحاب حقائق. مادام که بنده اندر راه بود صاحب تلوین بود و از حالی به حالی همی شود و از صفتی به صفتی دیگر همی گردد و از این منزل که بود به منزلی برتر از آن فرود آید، چون برسد صاحب تمکین بود.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۲۱) «بدان که احوال آدمی تا در طبیعت است متلون است، زیرا که قوّت هوا بر وی غالب است و حکم او حکم دنیاوی باشد، و احوال دنیا بر تلوّن نهاده است، و چون نور طریقت بر احوال تابد قوّت دل غالب گردد. حکم رونده در مرتبت تمکّن، حکم آخرت [= پایانی، نهایی ـ م] باشد، و قاعدهٔ آخرت بر تمکّن نهاده‌اند.» (عبّادی، التصفیه فی احوال المتصوفه ۱۷۷)

۶. مُغِیلان: مخفف اُمّ غَیلان؛ غَیلان: جمع غَول (به فتح) به معنای فریفتن است، که از این مادّه «اغتیال» به همین معنی و «مُغتال» اسم مفعول آن و در پارسی صفت به معنای فریفته است. اُمّ غَیلان: درخت سَمُر (لسان‌العرب) سَمُر: درختی با برگهای کوتاه و خارهای کوچک (همان) درخت طَلْح (منتهی‌الارب) طلح: درخت صمغ عربی، امّ

غیلان (معین) ابن‌دُرید هم غَیلان به فتح = درخت پرخار (جمهرة) برخی غِیلان (به کسر غین) می‌خوانند، که جمع غُول به ضم است. (مثلاً معین، ذیل «مغیلان». البته در مدخلی دیگر آن را به صورت «اَمُّغَیْلان am(m)oγaylān» ضبط کرده، یعنی به فتح غین، که در هر حال بهتر بود تکلیف «غیلان» را میان کسر و فتح معلوم می‌فرمودند.) اما فرهنگهای معتبر عرب چون صِحاح، جمهرة، و قاموس با لسان‌العرب منطبق‌اند. ثعالبی «امّ غَیلان» را درشمار مضاف و منسوب‌ها آورده است: «امّ غَیلان: درختی پرخار بیابانی است. کسی که از خار آن آزرده و لباسش از آن پاره شده بود، گفته:

یا اُمَّ غَیلان لَقَیْتِ شرّاً　　　لَقَد فَجَعْتِ مُقْتِراً مُغْبَرّا

یَبَرُّ بَیتَ اللّهِ فِیمَنْ بَرّا　　　لاقَیْتِ نَجّاراً یَجُرُّ جَرّا

بِالفَأسِ لا یُبقِی عَلیٰ مَا اَخْضَرّا

یعنی: ای خار مغیلان، خیر نبینی که هر بینوای خاکساری را که می‌خواست در شمار حاجیان به حج رود آزرده و دردمند گردانیدی، گرفتار تیشهٔ چوب‌بُر و نجار شوی که هیچ رستنی و گیاهی را باقی نمی‌گذارد.» (ثِمارالقلوب، ترجمهٔ انزابی‌نژاد ۴۴ـ۴۵)

سنایی امّ غیلان را نیز دارد:

تیز و گریان‌کننده از گرما　　　امّ غیلان او چو ابن‌ذُکا

(حدیقه ۲۲۰؛ ابن‌ذُکا = سپیده؛ ثعالبی، همان ۷)

مغیلان در شعر بسیار آمده است؛ سنایی (که به این صورت هم گفته):

تو به گلبن ده آب حیوان را　　　گو: برو خاک خور، مغیلان را

(همان ۲۸۶)

سعدی: که حافظ به احتمال بسیار از وی الگو گرفته است:

جمال کعبه چنان می‌دواندم به نشاط　　　که خارهای مغیلان حریر می‌آید

(غ ۲۸۸)

عبید:

در ره کعبهٔ وصل تو ز پا ننشینیم　　　گرچه در پا شکند خار مغیلان ما را

(کلیات ۶۲)

۷. واعظ شحنه‌شناس: در این‌که شعر قدیم پارسی جنبهٔ سیاسی و اجتماعی به شیوهٔ شعر جدید (از حدود عصر مشروطیت تا کنون) نداشته و نمی‌توانسته بازتاب

راستین امور و احوالی که بر جامعه می‌گذشته است باشد تردیدی نیست، و پژوهندهٔ امروزین اگر در صدد پیگیری زمینه‌های یاد شده در شعر گذشته باشد به راستی و به سختی دوچار کمبود و تنگنا از حیث مواد و مستندات قابل اتکا خواهد بود و در نهایت باید به امارات و اشاراتی غالباً گنگ و مبهم یا رگه‌هایی باریک از تفکر و تلقی مردم هر دوره دربارهٔ نظام سیاسی و حکومتی خرسنده باشد و بسنده کند. هرگونه انتظاری از این مقوله از شاعران قدیم، با توجه به هنجارهای آن روزگاران و روابط و مناسبات کم یا بیش و دور یا نزدیک آنان با حکمرانان و مراکز و کانونهای حکومتی، امری نامعقول می‌نماید. به‌ویژه که قشر اهل قلم معمولاً از شمار نخبگان (elite) بودند که غالباً پیوندهای چندان استواری با اقشار فروتر نداشتند تا بتوان این گشاده‌زبانان را سخنگوی حال و روز مردم خویش دانست. با این وجود، در شعر معدودی از شاعران، اشاراتی جسته و گریخته و در حال و هوای مقدور قدما مشعر بر برخی نابهنجاریها در دستگاه حکومتی در دست است، از جمله در شعر حافظ. او در چند جا طعنها و تعریضهایی دارد بر پاره‌ای دسته‌بندیها، همکاسگیها، همدستیها یا به اصطلاح گاوبندیها میان مقامات حکومتی و مصادر اداری از سویی، و نمایندگانی از نهادهای دینی عصر از سوی دیگر، که هدفی جز منافع فردی یا فرقه‌ای از نظر ثروت یا قدرت و همزمان سلب مصالح دیگران و افزایش فشار بر اقشار وسیعتر را دنبال نمی‌کند. جایی از «شیخ و قاضی و شرب‌الیهودشان»، جایی دیگر از «واعظ شهر چو مهر ملک و شحنه گزید» و اینجا نیز از «واعظ شحنه‌شناس» سخن می‌دارد. نیز آنگاه که سخن از تزویر است «شیخ و حافظ و مفتی و محتسب» را شریک هم می‌خواند. تصادفی هم نیست که در همهٔ اینها همان همدستی و همخوانی را میان نمایندگانی از هردو گروهبندی یاد شده می‌بینیم، چون اگر به رویدادهای تاریخی روزگار شاعر رجوع کنیم چنین پیوندها و بند و بست‌هایی را میان این‌دو می‌بینیم، چه در عصر مبارز و چه پسرش. با توجه به مجموع این اشارات و نیز دیگر نقدهای خواجه از برخی تباهیهای زمانه، می‌توان برای او جایگاهی ویژه (هرچند نه چنانکه برخی گزافه‌گویان گمان کرده‌اند) از این نظر در میان تمامی غزلسرایان تا دورهٔ جدید قایل شد. همچنین در باب بیت متن، توجه داشته باشیم که شحنه به معنای حاکم شهر از سوی سلطان یا دست‌کم رئیس کل تشکیلات داروغگی (= فرماندهٔ کل پلیس در عصر حاضر) است، و نه عسس یا گزمه یا شحنهٔ معمولی، چون ائتلاف با کارگزاران دست پایین چه سودی برای واعظ می‌توانست داشته باشد؟ (در این باره، نک. «شحنه» در: ح ۴۸/۹.)

و اما لخت دوم بیت را می توان بر مبنای قدسیهٔ «اَنَا عِندَ المنکسرةِ قلوبهم» (من نزد دلهای شکسته‌ام) نیز تفسیر کرد، اما کل بیت به گمان من برحسب تفاوت در مکان تأکید می تواند دو معنای تقریباً متفاوت بدهد: الف. زان که منزلگه سلطان دل مسکین من است، یعنی تو (واعظ) دل به این خوش داری که دست در دست حاکم شهر یا رئیس داروغه‌ها گذارده‌ای، حال آن‌که برترین مقام یعنی سلطان (خواه پادشاه وقت، که با مضمون بیت آخر همخوان است، و خواه خداوند، که مطابق با معانی عارفانهٔ غزل است) در دلِ شکستهٔ من است، و من مستقیماً با برترین مقام سروکار و حشر و نشر دارم، و فخر و عظمتی اگر هست در همین است، نه در همدستی مقامات فروتر. ب. زان که منزلگه سلطان دل مسکین من است، یعنی ای واعظ، فخر بدین مفروش که همدست شحنه شده‌ای، و گمان مکن که با این کار به مرکز و کانون قدرت (مقام سلطنت) تقرّب جسته‌ای، سعی بیهوده مکن، چرا که سلطانی که من می‌شناسم جز در دلِ شکسته و خاکسار شخص من فرود نمی‌آید.

۸. جرعه کش: به دو معنی می توان گرفت: یکی آن خادم جان‌نثاری که در موارد بدگمانی به شراب سلطان از حیث امکان سوءِقصد، پیش از سلطان شراب را می‌چشیده، و دیگر آن‌که ته جرعهٔ پادشاه را می‌نوشیده است، که در هر حال معنای چاکر، بنده یا سرسپرده می‌دهد. خواجه دو بار آن را در اشعار غیر غزل به کار برده است:... از جام شاه، جرعه کش آبِ کوثرم (دیوان ۲، ۱۰۳۹) و: دادگرا، ترا فلک جرعه کش پیاله باد... (همان ۱۰۶۴) جرعه‌چین نیز همان است؛ خاقانی:

بر خاک درِ تو خون چشمم «خاقانی جرعه‌چین» نویسد
(دیوان ۵۹۴)

خسرو: husruv (نیک‌شهرت) و xu-srav، اوستا hu-sravah، معرّب آن کِسریٰ، نام چند شاه ایرانی؛ اینجا: خسروپرویز؛ پرویز: پهلوی aparvēj و aparvēc (حاشیهٔ برهان) پسر هرمز ساسانی؛ با شورش سپاهیان هرمز بر او و کور کردن وی، پرویز بر تخت نشست. نخست گرفتار طغیان بهرام چوبین، سردار دلیر و زیرک خود شد و پادشاهی را از کف داد، لیکن با فرار به روم و گرفتن کمک نظامی از قیصر، سلطنت از کف داده را در سال ۵۹۱ م. بازستاند. در سراسر دوران پادشاهی، مواجه با شورشهای مردم یا سپاهیان بود. به رغم چهرهٔ نیکویی که نظامی در خسرو و شیرین از وی ترسیم کرده، در واقع امر، پادشاهی با کفایت نبود. بیرحمی او نیز در حملاتش به آسیای صغیر، امحای آبادیهای مسیر و نهرهای خونی که جاری کرد چهره‌ای زشت از او ترسیم کرده است.

در سال ۶۲۸ م. به دست پسرش شیرویه کشته شد. (نک. ن. و. پیگولوسکایا و دیگران، تاریخ ایران ۱۱۵ ـ ۱۱۸.)

شیرین: از شیر + ین (نسبت) در اوراق مانوی به پارتی shift (شیر، لبن) و shiftg (شیرین) و shiftgyh (شیرینی) آمده. (معین، حاشیهٔ برهان) خسروپرویز به او دل باخت، چنان‌که نظامی گنجه‌ای ماجرای عشق شورانگیز این‌دو را در شاهکار خود، منظومهٔ غنایی خسرو و شیرین، به نظم آورد و جاودانه کرد. بنا بر این داستان، شیرین (عیسوی سریانی) پادشاه ملک ارمن خوانده می‌شود که با مهین‌بانو، دایهٔ خود، زندگی می‌کند. شاپور، نقاش چیره‌دست، با ترسیم چهرهٔ هریک از این‌دو تن و نشان دادن به دیگری، آن‌دو را نادیده شیفتهٔ یکدیگر می‌کند. خسرو آنگاه که شیرین را از نزدیک می‌بیند، به رسم شاهان قدرتمند هوسباز، قصد معاشقه با او می‌کند، اما شیرین عزّتمندتر و پاکدامن‌تر از آن است که سر به خواست او فرود آرد؛ پس با صلابت هرچه تمامتر خود را کنار می‌کشد و به خسرو، که درپی هوای دل و با بی‌کفایتی، ملک موروث خود را در کف بهرام چوبین رها کرده است، می‌گوید: تو برای رسیدن به وصال من نخست باید «مردیت بیازمایی» و پادشاهی را به کف آوری. خسرو، که به اصطلاح به رگ غیرتش برخورده، خشمگین بر اسب می‌جهد، به روم می‌رود و سرانجام با پس گرفتن تاج و تخت، شیرین نیز به وعده وفا می‌کند و به همسری او درمی‌آید. این جنبه از داستان و برخی رویدادهای دیگر آن بیانگر تأثیرات شگفت‌انگیز منش استوار و روح بزرگ زنی از این طراز بر مرد و شکل بخشیدن به شخصیت اوست. باری، خسرو، پس از یکچند کامرانی در کنار شیرین، گرفتار طغیان شیرویه (پسر او از مریم، دخت قیصر روم) می‌شود، به اسارت می‌افتد و سرانجام به دشنهٔ فرستادهٔ شیرویه در کنار شیرین جان می‌سپارد. شیرویه از شیرین درخواست همسری می‌کند، اما چنین بزرگوار زنی چگونه ممکن است سر به کام کشندهٔ دلدار خویش فرود آورد؟ پس با وعده و وعید روزگار می‌بَرَد و فرصت می‌جوید، تا در یک بامداد وارد دخمهٔ خسرو می‌شود و با دشنه‌ای که بر جگرگاه خویش می‌زند در آغوش همسر جان می‌دهد.

شیرین در شعر حافظ و دیگران بیشتر در ایهام با لب نوشین یا در طباق با شور آمده است.

و اما بیت متن به نظر مدحی می‌آید، زیرا «خسرو»، گذشته از تلمیح به داستان یاد شده، به پادشاه عصر شاعر نیز بازمی‌گردد، کسی که شاعرْ پادشاه ساسانی را بنده و چاکر او خوانده است.

۱ منم که گوشهٔ میخانه خانقاه من است
دعای پیر مغان وِرد صبحگاه من است

۲ گَرَم ترانهٔ چنگ صَبوح نیست، چه باک؟
نوای من به‌سحر، آهِ عذرخواه من است

۳ ز پادشاه و گدا فارغم، بِحَمدِاللّه
کمین گدای درِ دوست، پادشاه من است

۴ غرض ز مسجد و میخانه‌ام وصال شماست
جز این خیال ندارم، خدا گواه من است

۵ ازان زمان که برین آستان نهادم روی
فراز مَسند خورشید تکیه‌گاه من است

۶ مگر به‌تیغ اجل خیمه برکَنم، ور نی
رمیدن از درِ دولت، نه رسم و راه من است

۷ گناه، اگرچه نبود اختیار ما، حافظ
تو در طریق ادب کوش و گو: گناه من است

۱. خانَقاه: معرّب خانَگاه (خانه + گاه) مکان بودن مشایخ و درویشان؛ صومعه، عبادتگاه، رِباط (دهخدا) در شمال افریقا عموماً زاویه می‌گفتند و در شامات رباط، در شرق اسلامی خانقاه می‌گفتند و در قونیه تکیه. (غنی، یادداشتها ۱۲۷) به صورتهای خانگاه، خانه گاه، خوانگاه، خانجاه، خانقه، خانگه در کتابها ضبط شده است. همچنین این کلمه در مواردی هم به صورتهای خوردنگاه، خورنگاه، خورنگه، خوردگاه، خوردگه، خوانگه، خورنقاه، خرنقاه، خونقاه، خونگاه، الخرنکاه استعمال شده و کلمهٔ جمع آن به صورت خانقاهات به کار برده شده است. و نیز کلمهٔ «خوانق» جمع «خانق»، و خانق هم تصحیف‌شده‌ای است از «خانک» فارسی؛ با وصف این، کلمهٔ «خانک» هم به صورت «الخوانک» در زبان عربی جمع بسته شده است. (محسن کیانی، تاریخ خانقاه در ایران ۵۵ ـ ۵۶) عده‌ای می‌گویند: خانقاه صوفیان تحت‌تأثیر صومعه و دیر راهبان مسیحی ساخته شده و نیز ساختن اولین خانقاه را به امیری

مسیحی نسبت می‌دهند که در قرن نهم میلادی (سوم هجری) در رملهٔ شام ساخته است. گویند او وقتی به شکار رفته بود، دو تن از طایفهٔ صوفیان را دید که به هم رسیده همدیگر را در آغوش گرفتند، آنچه از خوردنی داشتند پیش نهاده خوردند. امیر ترسا را از آن خوش آمد و از آنان سبب این الفت را پرسید. وقتی به او گفتند که: این طریقت ماست، پرسید: آیا جایی برای گرد آمدن دارید؟ گفتند: نه. گفت: من شما را جایی سازم تا آنجا با هم گرد آیید. پس در رمله آن خانقاه را ساخت. (رجایی، فرهنگ اشعار حافظ ۱۶۶) قدیمترین جایی که کلمهٔ «خانقاه در آن به کار رفته است، تا آنجا که اطلاع داریم، کتاب البدء و التاریخ مقدّسی است، که در سال ۳۵۵ تألیف شده است. (شفیعی کدکنی، اسرارالتوحید، مقدّمهٔ مصحح، صد و بیست و هشت) محسن کیانی می‌نویسد: مراکز صوفیان از اوایل قرن چهارم به صورت رسمی در منطقهٔ خراسان و ناحیهٔ فارس و حوزهٔ بغداد و جاهای دیگر به‌وجود آمده، به تدریج گسترش می‌یابد و ضمناً خانه‌هایی نیز برای اجرای هدفهای خانقاهی وقف می‌گردد. (پیشین ۱۵۱؛ مؤلفْ پس از آن، تعدادی از قدیمترین خانقاهها را برشمرده است.) و امّا با اوج گسترش تصوف در سدهٔ هفتم، شاهد بیشترین شمار خانقاهها و مراکز صوفیه هستیم، و سدهٔ هشتم نیز تداوم فرایند تأسیس آنها را نشان می‌دهد. در این سده، ابن‌بطوطه، جهانگرد نامور طنجه‌ای (ف ۷۷۹) در رحله‌گزارشی دقیق در باب خانقاههایی که او خود در ایران و دیگر ممالک اسلامی به چشم خویش دیده، همراه با نام و نشانی هرکدام به دست داده است. مطابق گزارش شگفت‌انگیز او از این رشد کمّی دستگاه تصوف، گاه در محله‌ای واحد چند خانقاه وجود داشته است. (نک. سفرنامهٔ ابن‌بطوطه ۱، ۲۳۳ ـ ۲۴۹، ۲۶۷، ۳۳۷، ۴۴۵، ۴۶۹ ـ ۴۷۵، و خانقاههای مصر ۷۲ ـ ۷۳.)

شعر پارسی پر از دیدگاههای مثبت و منفی و سرشار از ستایش و نکوهش خانقاه و خانقاهیان است، بستگی دارد به این‌که چه کسی و از کدام نظرگاه سخن می‌گوید. حتی تلقی عرفا از خانقاه با همدیگر متفاوت و تابع مشی و مسلک ایشان است، بدین‌سان که، برحسب دور یا نزدیک بودنشان نسبت به خانقاه، ممکن است از آن انتقاد یا تجلیل کنند، و برخی از آنان تندترین سخنان را در حق اهل خانقاه گفته‌اند. برخی نیز گرچه موضع انتقادی دارند لیکن بیشتر از جهت اصلاح عیوب است تا خلاف و خصومت. اما به‌طور معمول، شاعران بیرون از حیطهٔ تصوف یا تصوف خانقاهی، بیشترین طعنها و طنزها را در قبال آن داشته‌اند، اگرچه پس از حدود سدهٔ ششم دیگر شاعری نمی‌توان یافت که بیش یا کم تحت‌تأثیر عرفان و حتی آیین

تصوف قرار نگرفته باشد. خانقاه در نظر صوفی معتقدی چون سنایی چنین است:

خانقاه آشیان مرغ صفاست　　　گلشن عیش و بوستان وفاست
صوفیان خاصگی درگاه‌اند　　　خرقه‌پوشان «صبغة‌الله»اند
(منظومهٔ «سنایی‌آباد»، مثنویها ۶۵)

که پیداست تا چه مایه با سخن حافظ در این باره تفاوت دارد. اما، همچنان‌که ذکر شد، عارفانی چون سنایی جای جای از اوضاع موجود در خانقاهها و میان صوفیان انتقاد هم می‌کنند، که این انتقادها را می‌توان از سنخ نقدهای درونْ‌گروهی و به قصد تهذیب و اصلاح دانست. مثلاً هم او در «تحریمة‌القلم» از دیوی به نام جاه‌طلبی که در میان شیوخ راه می‌یابد هشدار می‌دهد:

دیو کز خانگاه دین خیزد　　　دیو ابلیس ازو بپرهیزد
من نگویم که خانگاه بد است　　　اندرو طالبان جاه بد است
چون رساند همی به جاه ترا　　　کارگاه است خانقاه ترا
(مثنویها ۸۷)

دربارهٔ برخی تباهیها و پلیدیهای راه‌یافته به درون صوفیان و خانقاه، پیشتر شطری از آن بازگفته شد. (نک. ج ۱، زیر عنوان «دلق‌آلودهٔ صوفی».) در همان‌جا و چون نمونه‌ای کوچک، سخن مولانا را نقل کردیم که خانقاه را مکانی برای ارضای شهوت و لواطه شمرد و گفت که او در آنجا حتی «یک دم امان» از دست آنان که به همین قصد روی به سوی او می‌آورده‌اند نداشته است. (مثنوی ۶، ۴۹۴) شکی نیست که تعمیم این‌گونه مفاسد به همهٔ خانقاهها و خانقاهیان کاری نادرست است، لیکن باید بدین نکته هم توجه داشت که سرشت و بنیاد شعرْ بیشتر بر مبالغه است تا نقد دقیق بر مبنای ذکر نیک و بد هرچیز با همدیگر یا جداسازی صحیح و سقیم از یکدیگر، و بدیهی است که تصویر درست و عاری از گزافه‌گویی از خانقاه و تصوف را باید در منابعی بجز شعر جستجو کرد و از تعابیر و تصاویر شاعرانه تنها به عنوان منبعی فرعی و ضمنی، آن هم با رعایت تمامی احتیاطها، سود جست. باری، انتقادها از خانقاه در شعر پارسی و در طی زمانْ فرایندی فزاینده دارد. در حدود سدهٔ ششم کمتر است، در سدهٔ هفتم تلقیهای خوب و بد از آن در نسبتی معتدل با یکدیگر قرار دارد، لیکن در سدهٔ هشتم، به‌ویژه در حوالی روزگار حافظ، نظرگاههای منفی بر تلقیهای مثبت کاملاً چربش دارد. و امّا در ضمن بحث پیشگفته‌ام دربارهٔ صوفی عرض کرده‌ام که صوفی و زاهد در موارد فراوان در اشعار به‌طور یکسان و از یک قماش نگریسته شده‌اند، و هم

از این روی است که خانقاه نیز غالباً تفاوتی ماهوی با مسجد ندارد و اغلب همان مکان عبادت و اوراد و اذکار و وعظ و غیره است، و معمولاً به دور از شور و شوق و هیاهوی مستان. سعدی (که در خصوص خانقاه و صوفی بیشتر نظر مثبت دارد و انتقادهایش هم معتدل است) شور مستانه و بانگ عاشقانه را خلاف راه و رسم خانقاه می‌داند، چنان‌که در قصیده‌ای می‌گوید:

سعدی، حدیث مستی و فریاد عاشقی دیگر مکن، که عیب بود خانقاه را

(غزلهای سعدی، طبع یوسفی، غ ۱۰)

البته گاهی نیز سخن او در این باره متفاوت است و صوفی او نیز اهل عشق و مستی یا دارای استعداد آن است:

به در نمی‌رود از خانگه یکی هشیار که پیش شحنه بگوید که: صوفیان مستند

(فروغی، غ ۲۲۶)

صوفی او می‌تواند قلندر هم باشد، همچنان‌که خود را قلندرترین صوفی می‌خواند:

دیدم همه صوفیان آفاق مثل تو قلندری ندیدم

(غ ۳۸۲)

(قلندری: «ی» نسبت است به معنای اهل مکان یا لنگر قلندران. البته بیت در ضبط یوسفی متفاوت و چنین است:

سعدی، تو نه مرد خانقاهی من پیر قلندری ندیدم

طبع یوسفی، غ ۲۶)

این در حالی است که نزاری خانقاه را مکان زاهدان می‌داند و چنان از آن گریزان است که از مسجد (گویی حافظ سخن می‌گوید):

دلم ز خرقهٔ ناموس زاهدان بگرفت مرید خُم چه عجب گرز خانقاه بجَست؟

(دیوان ۱، ۸۰۴)

حافظ هم در مورد خانقاه و اهل آن در شعر خویش دنباله‌روِ همین جریان است و نظر و کلامش در اکثریت قاطع موارد منفی و حاوی طعن و طنز. این در حالی است که سخن صوفیان و شیوخ بزرگ همروزگار او، همچون شیرین مغربی و شاه نعمت‌الله، به طبع سرشار از ستایش و تقدیس است و به‌ندرت همراه با نقدهایی نه آنچنان تند و گزنده.

۲. چنگ صَبوح: = چنگ صبح، چنگ سحر یا سحری؛ معنای حقیقی یا غیرنمادین

آن چنگی است که در صبحگاه نوازند و شنوند، و از آنجا که صبوح، علاوه بر معنای صبحگاه، به معنای بادهٔ صبحگاهی نیز هست، چنگ صبوح به چنگی نیز که به همراه نوشیدن شراب در سحر نواخته می‌شد اطلاق گردیده است. چنگ صبحگاهی و چنگ همراه با بادهٔ صبوحی، شواهد فراوان در اشعار دارد، از جمله ظهیر فاریابی:

چو زهره وقت صبوح از افق بسازد چنگ — زمانه تیز کند نالهٔ مرا آهنگ

(دیوان ۱۱۹)

همچنان‌که حافظ نیز دربارهٔ چنگ‌نوازی زهره در پگاه می‌گوید:

ز چنگ زهره شنیدم که صبحدم می‌گفت — غلام حافظ خوش‌لهجهٔ خوش‌آوازم

در اثر ظهیری سمرقندی می‌خوانیم:

خوش است، خاصه کسی را که بشنود به صبوح — ز چنگ نغمهٔ زیر و ز عود نالهٔ زار

(سندبادنامه ۱۳۷، به نقل از دهخدا)

سعدی:

موسم نغمهٔ چنگ است، که در بزم سحر — بلبلان را ز قفس نالهٔ عنقا برخاست

(غزلهای سعدی، طبع یوسفی، غ ۴۹۶؛ دهخدا «بزم صبوح» ضبط کرده، اگرچه «چنگ سحر» هم داریم.)

اما چنگ صبح یا صبوح یا سحر و غیره در اشعار عارفانه و قلندرانه معنای نمادینی نیز به خود گرفته است که برگرفته از همان معنای چنگ و چغانهٔ سحری، و حدود تقریبی آن، به استنباط این نگارنده، این است: شور و شوق و جذبات دل در سحرگاه و آن غلغله و غلوای درونی که به هنگام سحر به عارف دست می‌دهد. سحرگاهان، همچنان‌که برای افراد عادی هنگام بیداری و آغاز تحرک و فعالیت است، برای عارفان نیز هنگامی است که درهای آسمان به تمامی بر دل پاک و بیدار باز است و بیشترین شور و جنبش درونی نیز در همین لحظات دست می‌دهد، چنان‌که گویی غوغا و افغانی از ترنم تارهای دل برمی‌خیزد. زاهدان از این شور و غوغای درون بی‌بهره‌اند یا باری چنین ادعا می‌شود. بنا بر این، مضامین بسیاری هست که شاعر می‌گوید: این چنگ و آوا و طرب صبحگاهی را بر در زاهدانِ بی‌بهره از شور و شیدایی می‌برد تا آنان را از خواب غفلت برانگیزد تا به جای اوراد زاهدانه به احوال عارفانه روی بیاورند. به هر حال چنگ (و به طور کلّی طرب) و باده دو نماد همیشگی شعر خراباتی در برابر دنیای خاموش و تیره و فسردهٔ زهد و تعبد محض است. این دو بیت از سعدی به خوبی گویای شور و شوق صبحگاهی مستان است که با خروش و هیاهوی

خویش خلوتیان (= زاهدان) را از عوالم سوت و کور درونی بیرون می‌آورد تا به مناجاتی دیگرگون و طربناک از عاشقان پرشور گوش فرادهند:

از صومعه رختم به خرابات برآرید / گرد از من و سجادهٔ طامات برآرید
تا خلوتیان سحر از خواب درآیند / مستان صبوحی به مناجات برآرید
(طبع فروغی، غ ۲۶، بخش مواعظ)

و قضا را این همان غزلی است که خواجه از آن تأثیر بسیار گرفته و برخی تعبیرات آن را عیناً در شعر خود درج کرده است، و مهمتر از همه این بیت:

تا همه خلوتیان جام صبوحی گیرند / چنگ صبحی به در پیر مناجات بریم

که خودگویای مفهوم نمادین «چنگ صبح» است، چنان‌که گفته شد. خواجو هم همان می‌گوید:

زاهدان را به خروشیدن چنگ سحری / از صوامع به در میکده آواز کنیم
(دیوان ۷۳۸)

چنگ همان کار غلغله‌افگنی را در بزم سحرگاهی انجام می‌دهد، به‌ویژه که می به بانگ چنگ خوردن را بارها در شعر خواجه و دیگران به معنای آشکارا نوشیدن و به بانگ بلند عاشقی کردن داشته‌ایم.

صَبوح: آنچه در بامداد خورده یا نوشیده شود، مقابل غَبوق؛ شیری که صبح دوشیده شود. (لسان‌العرب) بامدادی، از شیر و شراب و مانند آن‌که به صبح خورند. (منتهی‌الارب) صَبوح: الف. اسم = شراب و مانند آن‌که به صبح خورند؛ ب. قید = پگاه، صبح زود (معین) صبوحی نیز همان است که در شعر خواجه، باده، چنگ و مطرب با صفت صبوحی به کار رفته است. صبوح و صبوحی اگر به معنای حقیقی و محسوس نیامده باشد به مفهوم سرمستی حاصل از احوال و معاملاتی است که با محبوب در صبحگاه روی می‌دهد و آنچه در این آناتْ مکشوف دل می‌شود. اگر صبوحی، در عرف میخواران، درمان خمار شراب دوشینه است، در معنای مجازی‌اش پایانی است بر قبض دل و تیرگی درون. صاحبان اصطلاحنامه‌های تصوف به شیوهٔ معهود و معمول خودْ آن را معنی می‌کنند، مثلاً: «صبوحی: محادثه را گویند که سالک را حاصل شود در مقام خلوت.» (رشف‌الالحاظ ۶۵) مقصود از محادثه هم خطاب حق است بنده را در صورت موجودات عالم ملک، مانند ندای حق به موسی از درخت. (کشاف اصطلاحات الفنون ۲۸۳، به نقل از سجادی، فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی) در حافظ، صبوح و صبوحی، هم به معنای نمادین و عارفانه به کار رفته (که نمونه‌اش

را دیدیم) و هم به معنای عادی یا حقیقی، همچون:

می صبوح و شکرخواب صبحدم تا چند؟ — به عذر نیمشبی کوش و گریهٔ سحری

صبوح و نماز صبح: «تا بتوانی به صبوحی عادت مکن، چه اول ضرر این خوی بد آن‌که فایت نماز صبح باشد.» (انیس‌الناس ۱۹۰)

نوا: ایهامی است میان معنای صوت و آوای موسیقی (به معنای مطلق) و نام مقامِ (امروزه: دستگاهِ) معروف، و نیز برگ و توان و دار و ندار. غنی در باب همین بیتْ معنای چاره را نیز افزوده (یادداشتها ۲۹۸) که معلوم نیست از کجا آورده است. ظاهراً استنباطی است شخصی از بیت و مشخصاً معنای اخیر، ولی در هر حال درست نمی‌نماید.

بیت می‌گوید: هرچند من از تجمّلی چون چنگ و چغانه و خنیای سحری برخوردار نیستم لیکن بانگ و آوای طرب من و مقدور و ماحضر من آه خاموش و دردمندانه‌ای است که در سحرگاه به نشانهٔ اعتذار و استغفار برمی‌کشم.

۳. پادشاه و گدا: از ترکیباتی است معطوف و متشکل از دو ضد، که غرض از آن تعمیم و اطلاق است، مثل ریز و درشت، دار و ندار، صغیر و کبیر، شرق و غرب، سرد و گرم و... پادشاه و گدا هم یعنی از همهٔ خلق خدا برکنار و بی‌نیازم، و می‌افزاید: کسی که سراپا نیاز و خاکساری در برابر محبوب باشد به جایگاهی چنان والا دست یافته است که بر تارک من جای دارد.

۴. مضامین مشابه آن فراوان است؛ خواجو:

گر روی سوی کعبه کنم یا به خرابات — از هردو طرف میل دلم سوی تو باشد

(دیوان ۶۷۳)

سلمان:

غرض از کعبه و بتخانه تویی سلمان را — چکنم خانهٔ بی‌خانه خدا باید رفت؟

(دیوان ۵۹)

خود خواجه:

تو خانقاه و خرابات در میانه مبین — خدا گواه، که هرجا که هست، با اویم

خرقهٔ زهد و جام می، گرچه نه درخور هم‌اند — این همه نقش می‌زنم از جهت رضای تو

این بیت ناصر بخارایی هم می‌تواند معنی‌کنندهٔ بیت متن باشد:

شمایید از همه عالم مرا مقصود، و این معنی
چه دارم از شما پنهان؟ شما را دوست می‌دارم
(دیوان ۳۳۴)

(شما = تو؛ در این باره، نک. ح ۲/۷.)

خداگواه من است: از عبارات و تکیه کلامهایی است که گاه به گونه‌ای به کار برده می‌شود که شاعر می‌خواهد وانمود کند معشوق او غیر از خداوند است و خوانندهٔ شعر با مضمونی صرفاً عاشقانه روبه‌روست، در حالی که شعر عرفانی است، درست مثل همین بیت، که می‌گوید: مسجد و میخانه در حکم شکل و صورتی بی‌اعتبار و در شمار وسایل بیانی است، در حالی که محتوای اصلی همان عشق به تو (حق) است و بس.

۶. سعدی:

دست موتم نکَند میخ سراپردهٔ عمر　　گر سعادت بزند خیمه به پهلوی توام
(غ ۳۶۳)

تفاوت در این است که سعدی می‌گوید: اگر من سعادت همنشینی با تو را بیابم مرگ هم نخواهد توانست حیات مرا قطع کند (زندگی جاوید خواهم یافت) اما حافظ می‌گوید: تنها اجل می‌تواند مرا از آستانهٔ تو دور سازد، وگرنه من این درگاه دولت‌پناه را رها نخواهم کرد. خیمه برکندن کنایه از مردن است، و اصل آن خیمهٔ عمر یا حیات، همچنان‌که در بیت سنایی:

آدمی چون جوان، زبون باشد　　خیمهٔ عمر پیر چون باشد؟
(حدیقه ۱۴۱)

۷. پذیرش گناه: اشاره‌ای به خاستگاه گناه، و یا گناه نخستین original sin یعنی گندم خوردن آدم و حوا در اسلام و سیب خوردن در مسیحیت و نیز مشابهات اینها در دیگر ادیان است، گناهی که نسل بعد نسل بر دوش بشریت است. تحلیلهای مختلف از این بیت کرده‌اند. محمد دارابی این بیت را در عداد ابیاتی از خواجه آورده که معتقد است بر وفق قول اشاعره‌اند. (لطیفهٔ غیبی ۱۱۷) زرین‌کوب می‌نویسد: این گریزگاه فلسفی اهل مدرسه در نزد عارفْ رنگ جالبی از آرمان‌جویی اخلاقی هم می‌گیرد چرا که عارف با این طرز تلقی از جبر و اختیارگویی «فعل» را که منشاءِ مسئولیت اوست بر عهده می‌گیرد اما «مفعول» را که مثل هر «مخلوق» خالقی جز خداوند ندارد از خود نفی می‌کند، و این نفی و آن اثبات است که معرّف جنبهٔ عمیق اخلاقی است در

«جوانمردی» عارف. (از کوچهٔ رندان ۱۳۸) بیت دارای ژرفایی ویژه و طنزی نیرومند است، البته با ایهامهایی در کل بیت همراه است، و از همین روی آن را در بحث از ایهام در شعر حافظ در شمار ابیاتی با دو ضلع یا رویهٔ معناییِ مختلف آوردم. (ج ۱، ۶۷۰ـ ۶۷۴) این دو معنی بدین قرار است: الف. ما گناه کرده‌ایم اما به اختیار و ارادهٔ خودمان نبوده بلکه امری ازلی است. با این وجود، ادب حکم می‌کند که تو (حافظ) گناه را بر گردن بگیری و بگویی: من مرتکب شده‌ام. (به قولی که از مولانا نقل خواهم کرد توجه فرمایید.) معنای دیگر «گناه اختیار ما نبود» این است که ما گناه اختیار نکردیم = اصلاً گناه نکردیم. «اختیار» در این معنای دومْ مصدر به معنای مفعول (= مختار، برگزیده) است: «ازین گوهر هرآنچه اختیار من است به من فروش از بهر نفی تهمت.» (تاریخ بلعمی ۶۹۰) «همهٔ فریشتگان و همهٔ پاکان که اختیار و اولیای خدای ـ عزّ و جلّ ـ بودند.» (امام موفق هروی، الابنیه عن حقائق الادویه، به اهتمام زلیگمان ۲؛ هردو شاهد به نقل از فرهنگ تاریخی زبان فارسی، ذیل «اختیار») بنا بر این معنی چنین می‌شود: با آن‌که گناه را ما مرتکب نشده‌ایم، ادب اقتضا می‌کند که آن را بر گردن خود بگیریم. لخت دوم هم ایهامی است: الف. به مخاطب (= خودش) می‌گوید: تو بر گردن خود گیر و بگو: من (حافظ) کرده‌ام؛ ب. تو ادب به خرج ده و بر گردن بگیر، که صلاح تو در همین است، اگر بدی دیدی به گردن من (گوینده؛ اگرچه در حقیقت مخاطب هم خود اوست.) چنین بیانی پیشینهٔ بسیار دارد. مثلاً فردوسی در ضمن توصیهٔ مخاطب به پیروی نبی و وصی (ع) می‌گوید:

گرت زین بد آید، گناه من است　　　چنین است و این دین و راه من است

(شاهنامه ۱، ۲۰ ب ۱۱۱)

ادبی که موضوع سخن است، هم ادب شرعی است، هم اخلاقی و هم عرفانی. مستند قرآنی هم می‌تواند داشته باشد: ما اَصابکَ مِنْ حسنةٍ فَمِنَ اللهِ و ما اصابکَ مِنْ سَیّئَةٍ فمن نفسِکَ (نساء ۷۹) (از آنچه تو را رسد نیک را از خدا بدان و بد را از خویش.) سخن مولانا در باب ادب آدم در برابر حق، گذشته از نغزی، راهگشای مفهوم «ادب» نسبت به حق و حکمت بالغهٔ اوست که راه بر هرگونه اعتراضی برمی‌بندد. او هم سنجشی دارد میان ترک ادب ابلیس، که در قضیهٔ سجده نکردن بر آدمْ زبان به اعتراض گشود که: «یارب، آه، همه تو کردی و فتنهٔ تو بود، مرا لعنت می‌کنی؟» اما در باب گناه آدم در خوردن گندم: «حق تعالی به آدم گفت که: ای آدم، چون من بر تو گرفتم و بر آن گناه که کردی زجر کردم چرا با من بحث نکردی؟ آخر ترا حجّت بود، نمی‌گفتی که

همه از تست و تو کردی، هرچ تو خواهی در عالم آن شود. گفت: یا رب، می‌دانستم، الّا ترک ادب نکردم در حضرت تو، و عشق نگذاشت که مؤاخذه کنم.» (فیه ما فیه ۱۰۲) احتمال می‌دهم که ملهم حافظ همین ماجرا بوده باشد. البته عرفا در موضعی دیگر نظیر همین ادب عشق و فتوّت را به ابلیس نیز نسبت داده‌اند، از آن روی که نخواست به غیر حق سجده برد. در هر حال در عشق، اعتراض و شکایت جایی ندارد: «ادب آن است که در بلا جَزَع و شکایت نکند.» (یحیی باخرزی، فصوص الآداب ۲۶۷)



غزل در کل عارفانه است، با چند بیتِ بی‌گمان عرفانی، لیکن باز چون بسیاری از غزلهای خواجه به نظر می‌رسد با مدح هم آمیخته باشد. در بیت ۵ «آستان» می‌گوید، که البته دلالت مشخصی به مدح ندارد، ولی وقتی به «درِ دولت» در بیت بعد می‌پیوندد گمان مدحی بودن آن می‌رود، به همان سان که «آستان» و «دولت» با همدیگر در ابیات مدحی دیگری نیز در ضمن غزلهای کلاً عارفانه آمده است، مثل:

به تن مقصرم از دولت ملازمتت　　　ولی خلاصهٔ جان خاک آستانهٔ تست

و:

یاران همنشین همه از هم جدا شدند　　　ماییم و آستانهٔ دولت‌پناه تو

واژهٔ «دولت» غالباً در ابیات مدحی می‌آید. دلیل دیگر در محتوای بیت ۶ است: اجل می‌تواند سبب دوری شاعر از آستان ممدوح باشد، در حالی که مرگ تن در عرفانْ خود بشارتی به وصل است. اما اگر غزل را مدح‌آمیز بدانیم بیت ۳ را چگونه باید توجیه کنیم؟ کسی که از «پادشاه و گدا» فارغ است چگونه همین پادشاه را مدح می‌کند؟ و آیا این تناقضی در محتوی نیست؟ پاسخ می‌تواند این باشد که: وقتی حق داریم نام تناقض در محتوی و معنی بر چیزی بگذاریم که به صراحت گفته شده باشد، در حالی که شاعر در این غزلْ مدح صریح نگفته و فقط ما با استناد به کاربردهای رایج در مدح حدس می‌زنیم که شاعر انگیزهٔ مدیح گفتن نیز داشته است. مگر به گمان صِرف می‌توان چیزی را به کسی نسبت داد؟

۱ ز گِریه مردم چشمم نشسته در خون است
ببین که در طلبت حال مردمان چون است
۲ به یاد لعل تو، بی چشم مست میگونت
ز جام غم، می لعلی که می خورم، خون است
۳ ز مشرق سر کوی، آفتاب طَلعت تو
اگر طلوع کند، طالعم همایون است
۴ حکایت لب شیرین، کلام فرهاد است
شِکَنج طُرّهٔ لیلی، مقام مجنون است
۵ دلم بجو، که قدت همچو سروْ دلجوی است
سخن بگو، که کلامت لطیف و موزون است
۶ ز دَور باده به جان راحتی رسان، ساقی
که رنج خاطرم از جور دور گردون است
۷ ازان زمان که ز چنگم برفت رود عزیز
کنار دامن من همچو رود جیحون است
۸ چگونه شاد شود اندرون غمگینم
به اختیار؟ که از اختیار بیرون است
۹ ز بیخودی طلب یار می‌کند حافظ
چو مفلسی که طلبکار گنج قارون است

۱. غزلی است در سوگ پسر شاعر. چندین شاعر غزل همروال این را دارند، چون سعدی، سلمان و کمال خجندی، اگرچه هیچ کدام رثایی نیست. اقتباسهایی را از سعدی می‌بینیم، از جمله بیت ۷ که تأثیر از این بیت گرفته است:

کنار سعدی از آن روز کز تو دور افتاد — از آب دیده تو گویی کنار جیحون است
(غ ۸۴)

همچنین محتمل می‌دانم که تأثیراتی هم از ترجیع‌بند مسعود سعد در سوگ پسرش، که همقافیهٔ آن نیز هست، گرفته باشد:

هیچ دانی که حال ما چون شد — تا ز قالب روانْت بیرون شد؟
هرکه بود از نشاط، مفلس گشت — گرچه از آب دیده قارون شد
مغزها از وفات تو بگداخت — دیده‌ها در غم تو جیحون شد
حسر تا کان تنِ سرشته ز جان — صید گردون ناکس دون شد...
(دیوان ۲، ۷۵۴)

که ابیات دوم تا چهارم آن هریک تا حدودی شباهت به بیت همقافیه در شعر حافظ دارد.

مردم: اکثر شاعران، این واژه را، چه به صورت جناس تامّ میان معنای خلق و مردم یا مردمک چشم (= انسان‌العین) و چه به شکل ایهام میان این‌دو معنی، آورده‌اند، مثلاً عماد فقیه:

تا خیال رخ زیبای تو آید در چشم — مردم دیدهٔ من خانه ز مردم پرداخت
(دیوان ۸۲)

اما آنچه از این میان به دلیل لطف بیان در حافظهٔ شعرخوانان نقش بسته همین بیت و بیت معروف دیگر خواجه (با ایهام در «انسان») است. (نک. ح ۱۹۲/۶.)

۲. ناصر بخارایی: خیال لعل میگون (مثل حافظ به معنی لب سرخ‌فام):

خیال لعل میگون تو دائم در نظر دارم — چو ساغر سینه‌ای پرخون و چشمی پرگهر دارم
(دیوان ۳۳۲)

جام می: چشم فرزند به طریق تشبیه مضمر بدان مانند شده، به اعتبار حالت مستی و مخموری چشم و نیز گردی آن، و شاید «جام» نظری هم به کاسهٔ چشم (= حدقه، چشمخانه) داشته باشد.

لعل: نک. ح ۳/۷.

تو بی‌چشم: قزوینی: تو و چشم؛ البته قدیمترین نسخ مؤید ضبط خانلری است.

۳. طلعت: نک. ح ۵۰/۱۰. در آنجا گفتم که واژه‌ای است ویژه از نظر معنی و منحصربه‌فرد، چنان‌که هیچ‌یک از معادلهایی که بر روی و چهره دلالت می‌کنند جایگزین آن نیست. دلیل اصلی آن را باید در همریشگی آن با واژه‌هایی چون طلوع، طالع (که در بیت متن نیز کار تقویت تصویر «طلعت» را انجام می‌دهند)، طلیعه، مَطلع، اطلاع و... جست، که بر روی هم چنان‌بارهای معنایی و تصویری به طلعت می‌دهند که آن را چنین ارزشمند می‌کنند. به راستی در بافت بیت حافظ کدام واژه (از پارسی و تازی) هم‌ارز و برابر آن می‌تواند بود؟

طالع: در مورد مدلول نجومی آن، نک. ح ۱۹/۶.

همایون: خجسته بوَد. (صحاح‌الفرس) در اصل به معنی مبارک و فرخنده؛ انجمن‌آرا؛ خجسته، فرّخ، فرخجسته، میمون (دهخدا) از نظر لفظ و معنی = همای؛ همای، هما = فرخنده، خجسته؛ در اوستا humayā و humāyā به همین معنی به کار رفته. پهلوی humāk؛ اصلاً این کلمه صفت عقاب است. ولف در فرهنگ شاهنامه همای را به adler آلمانی (عقاب) ترجمه کرده است. همایون = هما + گون، پسوند شباهت (معین، حاشیهٔ برهان) فردوسی:

سپاه جهاندار بیرون شدند　　ز کاخ همایون به بیرون شدند

فرخی:

پشت سپه میر یوسف، آن‌که به رویش　　روز بزرگان خجسته گشت و همایون

(دیوان ۲۸۸)

انوری:

خدایگانا، سال نوَت همایون باد　　همیشه روز تو چون روز عید، میمون باد

(دیوان ۱، ۱۱۱)

و اما در بیت متن، که مجموعه‌ای متراکم از تناسبها و جناس اشتقاق و غیره است، آنچه سخن را گویا و لطیف و در عین حال دردانگیز می‌کند تصویری است که به دست می‌دهد: پدری که پسرش شاید در بازگشت به خانه تأخیری کرده، جلوی در چشم به راه او ایستاده و با دلواپسی به سر کوچه چشم دوخته تا بلکه پسر از پیچ کوچه به درون بپیچد، که این لحظهٔ طلوع طلعت او و خجستگی طالع پدر است.

۴. لب شیرین: =لب نوشین، در ایهام به محبوبه و زوجهٔ خسرو. (دربارهٔ او، نک. ح ۵۳/۸.)

فرهاد: عاشقی است یکسویه‌باز و جوانمرد، سنگتراشی هنرمند و کوهکنی قوی‌بازو و خستگی‌ناپذیر. ماجرای او اپیزودی دل‌انگیز را در ضمن داستان خسرو و شیرین پدید می‌آورد که به سهم خود تأثیری بر ادب عرفانی و به‌ویژه شعر عارفانه نهاده است. شیرین، که «غذاش از مادیان و میش بودی» به سبب فاصله با محل گله (که به دلیل وجود منطقه‌ای از گیاه خرزهره ناگزیر در مکانی دور قرار دارد) در عذاب است. فرهاد را فرامی‌خوانند تا چارهٔ کار کند. او با دیدن شیرین دل به وی می‌بازد، عشقی که شمع‌وار تمامت وجودش را می‌سوزاند و خاکستر می‌کند. باری، او جویی از سنگ خارا از محل گله تا کاخ شیرین از دل کوه می‌سازد که شیر را بی‌دردسری به او

می‌رساند. خسرو در کار فرهاد فرومی‌ماند، زیرا نه از عشق دست می‌کشد و نه تطمیع می‌شود. در مناظره با او نیز نصیبی جز شکست ندارد. به نیرنگ دست می‌یازد. کسی را نزد فرهاد می‌فرستد تا به دروغ خبر مرگ شیرین را به او دهد. وقتی قاصد به فرهاد چنین می‌گوید فریادی از جگر برمی‌کشد و:

صلای عشقِ شیرین در جهان داد — زمین بر یاد او بوسید و جان داد

(خسرو و شیرین ۲۵۸)

«فرهاد مسکین» در اشعار عارفانه نماد عاشقی است که به سبب شأن و شکوه درنیافتنِ محبوبْ راهی به آستان او ندارد؛ پس از دور می‌سازد و می‌سوزد. نام فرهاد غالباً با خلوص و فداکاری و جانبازیِ فارغ از چشمداشت همراه است.

شکنج: به معنی چین و درهم کشیده بود. (جعفری، رشیدی) شکن و پُرتاب و پُرچین (رشیدی) گره و چین زلف و کاکل و پیشانی و شکن و چین جامه و امثال آن (برهان) = شکن، که اسم از «شکستن» است. (معین، حاشیهٔ برهان) (در مورد غنچه و گل، نک. ح ۵۷/۳.)

لَیلی ـ مجنون: نک. ح ۴۱/۶، نیز دربارهٔ حُبّ عذری، نک. ج ۱، زیر عنوان «حالی اسیر عشق جوانان مهوش» ۱۶۲ به بعد.)

۵. تکلمی است با فرزند، چنان‌که گویی پیش چشم است و گوش فراداده به پدر. گمان نمی‌کنم رقت‌انگیزتر از این لحنی وجود داشته باشد.

۶. لطف بیت در پناه بردن از دَور گردون به دور باده است، از چرخشی خشن و خاطرخراش به گردشی لطیف و راحت‌بخش، از لهیب فتنه به نسیم پیاله و از نهیب ناخوش حادثه به ترنم دلنواز چشم ساقی.

۷. بیتی تماماً صنعتگرانه از ایهام و جناس و تناسب است:

چنگ: الف. دست و پنجهٔ جمع شده (= از دستم رفت) ب. ساز معروف (نک. ح ۳۱/۸.) در معنای دوم چیزی می‌شود همچون سیم یا تار چنگ من از آن گسیخت.

رود: الف. فرزند (برهان، که معین در حاشیه همین بیت حافظ را شاهد آورده؛ نیز سرمهٔ سلیمانی، غیاث‌اللغات) زاد و رود: اولاد و فرزندان؛ فرهنگ رازی. زاد و ذُرّیات، زه و زاد (دهخدا) در گویش شیرازی به همین معنی به کار می‌رود، در حالت خطاب به فرزند: رودُم (به ضم دال) = فرزندم، بچهٔ عزیزم. در برخی گویشها هم «رولِه» ظاهراً صورتی از «رود» است و «رولَم» = فرزندم. ب. رود سازی است زهی از سازهای قدیم. (دربارهٔ آن، نک. ح ۲۵۱/۳.) این واژه با «رود» در لخت دوم یعنی رودخانه

جناس تام و نیز ایهام تناسب می‌سازد. ج. سیم در سازهای زهی (همچون تار، سه‌تار، ویولن، رود و غیره) = زه (به معنای ایهامی در ۲۹۰/۱)، ابریشم (۹۷/۱۰)، وَتَر، رگ؛ در دهخدا: رود: تاری که بر روی سازها کشند. برهان قاطع، ناظم‌الاطباء؛ تار ساز؛ فرهنگ نظام [...] دقیقی:

مثال طبع، مثال یکی شکافه‌زن است — که رود دارد بر چوب برکشیده چهار

ناصرخسرو:

کار دنیا را همان داند کـه کـرد — رطل پر کن، رود برکش بر رباب

(دیوان ۴۱۰)

حافظ جناس تام میان دو «رود» را باز هم دارد (البته بدون معنای ساز یا سیم ساز):

خواهی که برنخیزدت از دیده رود خون — دل در وفای صحبت رود کسـان مـبند

اما ایهام «رود» میان معنی ساز و فرزند را، به احتمال قوی، از خواجـو گـرفته است:

ای رود چنگ‌زن، که چو عودم بسوختی — چون سـوختی دلم، نـفسی بـا دلم بسـاز

(دیوان ۷۰۴)

هم او:

ای رودِ پـــرده‌ساز کـــه راه دلم زنـــی — بـردار پـرده از رخ و سـاز ربـاب کـن

(همان ۷۴۹)

صنایع بیت به اینجا ختم نمی‌شود چون «کنار» یک معنایش ساحل است، که با رود (= رودخانه) ایهام تناسب می‌سازد. «دامن» هم با ایهام به دامن کوه یا دشت، با توجه به اشتراکش با کنار (= ساحل) و رود در این‌که همگی از پدیده‌های طبیعت‌اند ایـجاد تناسب در این مجموعه می‌کند.

جیحون: «از حدود وخان برود و بر حدّ میان ناحیت بلور و میان حدود شکنانِ وخان برود تا به حدود ختلان و تخارستان و بلخ و چغانیان و خراسان و ماوراءالنهر هـمی رود تا به حدود خوارزم، آنگه اندر دریای خوارزم افتد.» (حدودالعالم) «عمود جیحون آب رود جریاب است. از اندرون حدود بدخشان خیزد، آنگـه رودهـای دیگـر درو ریزد و رود وَخش درو پیوندد، آنگه جیحون گردد.» (مسالک و ممالک ۲۳۲) «عربهای قرون وسـطی رود اوکسس Oxus را نـهر جـیحون و رود جگـزرتس Jaxartes را نـهر سیحون نام دادند و معتقد بـودند کـه ایـن‌دو رود مـانند دجـله و فـرات از رودهـای بهشت‌اند. معلوم نیست اعراب اسم جیحون و سیحون را از کجا گرفته‌اند، ولی دور

نیست از یهودیان اقتباس کرده باشند زیرا در کتاب تکوین تورات (۲: ۱۱، ۱۳) دو کلمه به نام گیحون Gihon و پیسون Pison وارد شده است. در اواخر قرن [ظ. قرون ـ م] وسطی یعنی مقارن دورهٔ هجوم مغول، نام جیحون و سیحون از استعمال افتاد و به جای رود جیحون «آمویه» یا «آمودریا» و به جای رود سیحون کلمهٔ «سیردریا» معمول شد.» (لسترنج ۴۶۲) و اما جیحون گاهی به معنای و به جای سند نیز آمده. در جهانگشا: «و چنگِزخان بر لب جیحون روان شد و اوکتای را از آنجا بازگردانید تا باغزنه رفت.» (۱، ۱۰۸) مصحح، علامه قزوینی، در فهرست اماکن و قبائل در ذیل «جیحون» نوشته: «یعنی رود سند.» همان ۲۷۴، و نیز فهرست ج ۲، ۳۳۱. البته در همان کتاب چند بار نیز جیحون به معنای سیحون به کار رفته، همچنان‌که قزوینی مشخص کرده است. (نک. فهرست اماکن و قبائل جلد ۱، ذیل «جیحون».)

جیحون در ادب پارسی مظهر بزرگی و پرآبی است. از این‌رو در مبالغات شاعرانه برای بیان شدت اشک‌ریزی، تشنگی و نظایر اینها به کار می‌رود. اشک را حافظ خود گفته؛ تشنگی، سعدی:

نه چنان معتقدم کِم نظری سیر کند　　　یا چنان تشنه که جیحون بنشاند آزم
(غ ۳۹۷)

۸. از ابیاتی است که آنها را «دوضلعی» خوانده‌ام. دو ضلع معنایی آن در لخت دوم بدین‌گونه پدید می‌آید: الف. چگونه می‌توانم شاد شوم، در حالی که این غم و این داغ از حیطهٔ ضبط و ارادهٔ من خارج است؛ ب. چگونه به اختیار خود شاد شوم، در حالی که خودِ اختیار فراتر از ارادهٔ بشری است و به انسان داده نشده است. ابونصر سرّاج دربارهٔ جبر عرفانی می‌گوید: یحیی بن معاذ گفته است: بنده مادام که به معرفت نرسیده باشد به او گفته می‌شود: تا هنگامی که عارف نشده‌ای چیزی اختیار مکن و به اختیار خود مباش، و آنگاه که معرفت یافت و عارف شد به او گفته می‌شود: خواهی اختیار کن و خواهی نه، زیرا که تو اگر چیزی اختیار کردی به اختیار ما اختیار کردی، و اگر ترک اختیار کردی به اختیار ما ترک کردی. پس اختیار و ترک اختیار تو از طریق ماست. (اللمع ۶۱) ممکن است همین معنی مورد نظر حافظ بوده باشد و یا جبر فلسفی از نظرگاه اشاعره. (در این باره، نک. ح ۳۷/۹.) در هر حال، سخن خواجه پیوندی است که او میان داغ و خسران فرد با امری فلسفی به نام جبر و اختیار یا معنای عارفانهٔ آن پدید آورده است. نظیر این ایهام را دیگران هم ساخته‌اند، مثلاً سلمان:

یار اختیار ماست ز گیتی، ولی چه سود　　　در دست ما چو نیست کنون اختیار ما؟
(دیوان ۱۱)

خود خواجه:

گفت: مگر ز لعل من بوسه نداری آرزو؟

مردم ازین هوس، ولی قدرت و اختیار کو؟

۹. بیانگر نومیدی شاعر از بازیافت فرزند است. می‌گوید: در لحظاتِ از خود بیخودی و در رؤیاست که من طلب فرزند می‌کنم، اما در عالم واقع این آرزو همان‌قدر خام است که آدم مسکین تهیدست خیال گنج قارون در سر بپرورد. نکته‌ای که باید ملحوظ باشد این‌که قارون و گنج او مطابق روایات در خاک فروشدند، همچون پیکر فرزند شاعر، ضمن این‌که احتمالاً ارزشهای فرزند را نیز با گنج قارون بیان کرده است، یعنی به یک کرشمه دو کار.

❊ ❊ ❊

پسر خواجه، موضوع این شعر، گویا شاه نعمان نام داشته است. (آثار عجم ۴۶۹ ـ ۴۷۳، به نقل از معین، حافظ شیرین‌سخن ۱۴۰) زنده‌یاد معین می‌نویسد: اگر گفتار مؤلف مرآت‌الصفا [که آثار عجم از آن نقل کرده] درست باشد باید گفت حافظ را دو فرزند بوده است، که یکی در کودکی وفات کرده و دیگری موسوم به شاه نعمان بود، که به سنّ رشد و جوانی رسیده به هندوستان مسافرت کرده در همان‌جا به رحمت ایزدی پیوست. (همان‌جا) در هر حال به‌درستی معلوم نیست یک فرزند داشته یا دو تا. منشاءِ قول به دو فرزند چیزی بجز استنباط تذکره‌نویسان از اشعار خواجه نبوده، چنان‌که این غزل و غزل ۱۳۰ (بلبلی خون جگر خورد و گلی حاصل کرد...) را مربوط به پسر بزرگتر یا شاه نعمان دانسته‌اند و قطعه ۲۸ (دلا، دانی که این فرزانه فرزند...) را در رثای پسر کهتر، به قرینهٔ «لوح». استدلال استواری نیست زیرا هم در اینجا فرزند را «فرزانه» خوانده، که بیشتر زیبندهٔ نوجوان به بالاست، نه خردسال، و هم لوح لزوماً اختصاص به خردسالان نداشته و بزرگتر از اینها هم کمابیش از لوح سود می جسته‌اند، چون به‌صرفه‌ترین وسیله برای کتابت مطالب سردستی یا مشقهای ستردنی بوده است. در نتیجه ممکن است هرسه شعر مربوط به فرزندی واحد بوده باشد، والله اعلم. همچنین استاد معین یک جا نوشته‌اند که این غزل در اشارتی به مرگ یا مسافرت فرزند او (به اقرب احتمال شاه نعمان) سروده شده است. اگر مراد استاد مسافرت منجر به فوت او بوده باشد حرفی نیست، لیکن چنانچه در مورد موضوع این غزل میان مرگ و سفر فرزند در تردید بوده‌اند باید گفت چیزی چون مسافرت از

ساختار شعر یا عباراتی مثل «ز چنگم برفت» برنمی‌آید بلکه کلّ قراین جز بر مرگ دلالتی ندارند.

بعضی پژوهنده‌نمایان این نظر نادرست را پیش کشیده‌اند که غزل نه در سوگ فرزند شاعر بلکه دربارهٔ امیرعلی سهل، فرزند ابواسحق، است، که امیر مبارز او را از خانهٔ تاج‌الدین واعظ بیرون آورد و به کرمان تبعید کرد. (همایونفرخ، حافظ خراباتی ۱، ۲۷۰؛ نک. دستغیب، حافظ‌شناخت ۳۰۷.) این حرف غلط برای اثبات تز غلط دیگری است مبنی بر این‌که حافظ اساساً زن و فرزندی نداشته است. آیا غزل پرسوز دیگر و همان قطعه هم دربارهٔ علی سهل است؟ سخنی این سان سخیف، طرح و نقل را نیز کرا نمی‌کند. حافظ خوشبختانه، و چنان‌که در جای خود گفته‌ام، بیش از هر غزلسرای دیگری دربارهٔ زندگی، محیط و روابط خویش به ما اطلاعاتی داده که در هر حال و در قیاس با همگنان او درخور توجه و مایهٔ خرسندی است. دست‌کم در خصوص سوگواره‌های او کمتر تردیدی در باب انتساب آنها به هریک از اشخاص ذی‌ربط وجود دارد.

و اما غزل رثایی نمونه‌های متعدد دارد، لیکن غزل ـ مرثیه‌های حافظ به راستی از طرازی دیگر است، و به گمان من او در این زمینه همان جایگاهی را دارد که خاقانی در قصیدهٔ رثایی، و شکل و صبغهٔ هنرمندانهٔ آنها ضامن بقا و به‌یادماندگی این دست غزلهاست، به‌ویژه سوگوارهٔ ابواسحق (که بدان خواهیم رسید.) غزل حاضر نیز سرشار از ظرافتهای شعری و عاطفه و تخیلی درهم تنیده است. شعری است در شمار صنعتگرانه‌ترین اشعار او. شاید این فکر به برخی اذهان خطور کند که امری چنین عاطفی و داغی این‌سان دلگداز چگونه می‌تواند جامه‌ای از انواع فنون بیانی و شگردهای بدیعی بر خود بپوشد؟ اما آنگاه که نظری اجمالی به تاریخچهٔ سوگسرایی پارسی بیندازیم، بهترین و ماندنی‌ترین نمونه‌ها را ظریفترین و شاعرانه‌ترین آنها خواهیم یافت، از مرثیهٔ فرخی در مرگ محمود غزنوی (شهر غزنین نه همان است که من دیدم پار...) و رثاهای خاقانی برای پسرش رشید (مثل: صبحگاهی سر خوناب جگر بگشایید...) یا در سوگ امام محمد یحیی (آن مصر مملکت که تو دیدی، خراب شد...) تا سوگوارهٔ سهراب سپهری عصر ما برای فروغ فرخزاد (بزرگ بود / و از اهالی امروز بود...) همه و همه دارای بیشترین بارها و مایه‌های هنری و نازک‌کاریهای شاعرانه بوده‌اند، و دقیقاً همین سبب زبانزدی و پایایی آنها شده است. مرثیه بدون این

ظرافتها و سایه‌روشن‌های تخیل، یعنی با صِرف اتکا بر عاطفه، کمتر مـمکن است از زنجموره و نوحه فراتر رود. عاطفه را عموم داغدیدگان دارند، امّا عامل تـعیین‌کننده همان هنر شکلی و شکل هنری است در به تصویر کشیدن احساس سوگ.

۱ خم زلف تو دام کفر و دین است
ز کـــارِسْتان او یک شَـــمّه ایـن است

۲ جمالت معجز حسن است، لیکن
حـدیث غـمزه‌ات سِـحر مُـبین است

۳ ز چشم شوخ تو، جان کی توان برد
کـه دایـم بـا کـمان انـدر کـمین است؟

۴ بدان چشم سیه صد آفـرین بـاد
کـه در عـاشق‌کُشی سـحرآفـرین است

۵ عجب علمیست علم هیئت عشق
کـه چـرخ هشـتمش هـفتم زمـین است

۶ نپنداری که بدگو رفت و جان برد
حســابش بـــا کـرام‌الکـاتبین است

۷ مشَو، حافظ، ز کَید زلفش ایـمِن
کـه دل بـرد و کـنون در بـند دیـن است

۱. کفر و دین: از ترکیبات معطوفی است که غرض از آنها اطلاق و عمومیت کامل بخشیدن است، یعنی همهٔ عالم، اعم از کافر و مسلمان. البته اگر بخواهیم قرار گرفتن این‌دو را در کنار هم توجیه کنیم، می‌توان گفت که ترکیبی پارادوکس‌گونه است. زلف و گیسو و همانند اینها را به کفر یا کثرت، و روی و رخسار و امثال آن را به ایـمان یـا وحدت تعبیر کرده‌اند. (نک. ح ۲۰۵/۴.) بر این مبنا می‌توانیم بگوییم که پیچ و خم زلف تو از سویی شخص را به کثرت و سیاهی کفر سوق می‌دهد (دامی برای دین)، و از سوی دیگر همین مایهٔ تیرگی و کثرت از آنجا که به رخسار منتهی می‌شود راهبر به سمت ایمان است (دامی برای کفر). زلف را به دلیل حالت شبکه گونهٔ آن بسیار به دام مانند کرده‌اند، همچنان‌که بارها در حافظ آمده است.

شَمّه: اندکی یا جزئی از هرچیز، با ایهام به بوی خوش زلف (برای اطلاع بیشتر و نیز ملاحظهٔ نمونهٔ دیگری از همین ایهام، نک. ح ۵۲/۵.)

می‌گوید: چین و شکن گیسوی تو دنیایی از لطایف و اسرار است و عوالم آن برای خودش کارستان و محشری است که فریفتن کافر و مسلمان فقط گوشه‌ای کوچک از آن است.

۲. مدح موجه (دورویه) است، در حالی که با «لیکن» ابتدا به نظر می‌رسد در لخت دوم قصد ذم دارد، حال آن‌که مدح شبیه به ذم است. مضمون مبتنی بر این است که سحر با معجزه پهلو نمی‌زند و به خلاف آن نارواست، اما نه در مورد چشم و نگاه عشوه‌ناک یار، چه این سحرْ حلال است. «سحر مبین» ترکیبی است قرآنی که در چندین آیه آمده، معمولاً از قول کافران در حق معجزات الهی، که آنها را «جادوی آشکار» می‌خواندند. «حدیث» هم ایهام دارد: الف. حکایت و موضوع؛ ب. سخن، از آن روی که غمزهٔ یار با آدم حرف می‌زند.

۳. نظیر این بیت اوست:

ز چشمت جان نشاید برد، کز هرسو که می‌بینم

کمین از گوشه‌ای کرده‌ست و تیر اندر کمان دارد

که جناس وسط و جناس شبه اشتقاق میان کمان و کمین را علاوه بر آن در ۲۴۳/۳ نیز دارد.

۵. هیئت: در لغتْ شکل، پیکر، وضع، طرز و صورت ظاهر است. (معین) و در اصطلاحْ علمی است که بدان اَشکال افلاک و مساحت کرهٔ ارض دریافته می‌شود. آنندراج، غیاث اللغات. علمی است که از اجرام سماوی بحث می‌کند. اقرب‌الموارد. از اصول علم ریاضی است، و آن علمی است که به وسیلهٔ آن، حالات اجرام بسیطهٔ علوی و سفلی و اَشکال و اوضاع آن و ابعاد بین آنها و حرکات افلاک و کواکب و مقادیر آنها دانسته می‌شود [...] کشّاف اصطلاحات الفنون (دهخدا)

چرخ هشتم: = فلک هشتم؛ بیرونی: «فلکها هشت گوی‌اند یک بر دگر پیچیده همچون تویهای پیاز.» آنگاه نام و مشخصات هریک را ذکر می‌کند. (التفهیم ۵۶)

هفتم زمین: در قدیم و مطابق یک قول، زمین را هم مثل آسمان دارای هفت طبقه می‌دانستند، چنان‌که وقتی مثلاً فردوسی در بیت معروف در وصف میدان نبرد می‌گوید:

ز گَرد سواران در آن پهن دشت　　　زمین شش شد و آسمان گشت هشت

(شاهنامه ۱، ۶۶)

یعنی بر اثر سم اسبان، یک طبقه از زمین به صورت غبار درآمد و به هوا رفت و

بدین‌سان یک طبقه بر هفت آسمان افزوده شد. «هفتم زمین» را هم بارها در اشعار می‌بینیم؛ خاقانی:

داده قرار، هفت زمین را به بازگشت   کرده خبر، چهار امین را ز ماجرا
(دیوان ۶)

کمال اسمعیل:

غمزهٔ تو به چابکی ببرد   دل، که در هفتمین زمین باشد
(دیوان ۷۶۰)

سلطان ولد، در غزلی همروال آنِ حافظ، با احتمال تأثّر خواجه از آن:

وگر در خویش ماند بستهٔ نفس   مقامش در تکِ هفتم زمین است
(دیوان ۶۷)

بیت متن بر این مبنا چنین معنایی می‌یابد: شگفتا از عشق که، مطابق علم هیئتی که تنها بدان اختصاص دارد، زمین هفتم یا دَرَک هفتم برای آن در حکم چرخ یا فلک هشتم (از نظر ما) است، یعنی بالاترین نقطه برای ما آدمیان، پایین‌ترین مکان برای عشق است. بدین نکته هم باید توجه داشت که زمین هفتم یا درک هفتم در اوج تیرگی و پستی است، در حالی که چرخ هشتم نورانی و در ذروهٔ اعتلاست. بدین‌سان جوهر و جایگاه علوی عشق را در برابر دنیای تیرهٔ مادّی بیان می‌کند. شاید این معنی را هم می‌خواهد به دست دهد که جهت و فوق و تحت فقط در عالم مادّه مصداق دارد و در عالم روحانی عشق و وحدتْ فراز و فرودی وجود ندارد، همچنان‌که از نظر عرفا ملکوت و جبروت هم صرفاً دارای جنبهٔ معنوی و به خلاف عالم مُلکْ بیرون از مکان و جهت است.

و اما «چرخ هشتم» به دو صورت قابل توجیه است: یکی چنان‌که بیرونی گفت و دیدیم. دیگر این‌که بگوییم حافظ به هفت آسمان یا چرخ قایل بوده و «هشتم» را صرفاً از باب تناسب با واژهٔ «هفتم» یا برای افزودن و فراتر بردن آن آورده و عدد «هشتم» نقشی جز این ندارد. قول به هفت آسمان یا هفت چرخ نیز بسیار رایج بوده است، چنان‌که غزالی می‌گوید: «هفت آسمان و هفت زمین در پوست پسته‌ای نگنجد.» (کیمیا ۱، ۹۲ـ۹۳) عراقی:

خاک درگاه او کسی بوسد   کز فلک هفت نردبان دارد...
ریزه‌چینیست از سر خوانش   آسمان، گرچه هفت خوان دارد
(کلیات ۷۱ـ۷۲)

سلطان ولد:

بقا را در فنا آن کس که یابد　　　مقامش بر سپهر هفتمین است
(دیوان ۶۸)

پیداست در این دیدگاه دو فلک هشتم و نهم، یعنی مِنطقةالبروج و فلک محدِّدالجهات، لحاظ نمی‌شود. همچنین بیت خواجه را بسنجیم با بیت عراقی در شأن حضرت پیمبر (ص) که دقیقاً همان نسبت میان هفتم و هشتم در آن برقرار است:

هفتمین طارمْ آستانهٔ او　　　هشتمین بوستان صفّ نِعال
(کلیات ۸۳)

می‌گوید: آستانهٔ حضرت (پایین‌ترین مکان در مورد او) در چرخ هفتم است، و پای‌ماچان او در بهشت هشتم، یعنی قدر و منزلت حضرتش تازه از اینجا شروع می‌شود.

۶. بدگویی و پشت‌سرگویی (غِیبت) همواره از ناپسندترین بدیها شمرده شده است. در حدیث است: طوبیٰ لِمَنْ شَغَلَهُ عَیْبُهُ عَنْ عُیوبِ النّاس. (جامع صغیر ۲، ۵۴؛ کنوزالحقائق ۷۸؛ نقل از فروزانفر، احادیث مثنوی ۱۰۹) (خوشا بر آن کس که پرداختن او به عیب خویش وی را از (دیدن) عیوب خلق بازدارد.) اما غیبتْ مواردی از روایی هم دارد؛ سعدی:

سه کس را شنیدم که غیبت رواست　　　وز این درگذشتی، چهارم خطاست
یکی پادشاهی ملامت‌پسند　　　کز او بر دل خلق بینی گزند...
دوم پرده بر بی‌حیایی مَتَن　　　که خود می‌درد پرده بر خویشتن...
سوم کژ ترازوی ناراست‌خوی　　　ز فعل بدش هرچه دانی بگوی

(بوستان ۱۶۱؛ نیز نک توضیح زنده‌یاد غلامحسین یوسفی ۳۸۰. شادروان امیرحسن یزدگردی در این باره پژوهشی سودمند دارد؛ نک. نفثة المصدور، تعلیقات ۲۵۰ـ۲۵۲.)

کِرام‌الکاتبین: برگرفته از: کِراماً کاتبینَ (انفطار ۱۲) دو فرشته در دو سوی شانهٔ آدمی: یکی به نام «رقیب» در سوی راست، که کارهای نیک او را تحریر می‌کند و دیگر «عَتید» نام، که اعمال بد وی را می‌نویسد. در قرآن «مُتَلَقِّیان» در آیهٔ: اِذ یَتَلَقَّی اَلْمُتَلَقِّیانِ عَنِ الیَمینِ و عَنِ الشِّمالِ قَعیدٌ (ق ۱۷) به همان معنی است. ابوالفتوح توصیفی گویا از کرامت این‌دو فریشته دارد: «کریمانند و دبیرانند، دبیرانی که کریمند و کرم ایشان آن است که در خبر آمد [آمده؟ـم] که: چون بنده طاعتی کند فریشتهٔ دست راست شادمانه

شود و بشتابد و یکی را ده بنویسد، و چون معصیتی کند و فریشته دلتنگ شوند، فریشتهٔ دست چپ خواهد تا بر او نویسد؛ آن دیگر گوید: توقف کن یک ساعت، باشد که پشیمان شود...» (تفسیر ابوالفتوح ۲۰، ۱۷۵) غزالی: «دو فرشته را بر وی [= آدمی ـ م] موکّل کرده‌اند که بهایم از آن محروم‌اند: یک فرشته وی را هدایت می‌کند و راه می‌نماید بدان که از انوار وی نوری به وی سرایت می‌کند که در آن نور، عاقبت کارها می‌شناسد و مصلحت کارها می‌بیند، تا اندر این نور، خود را و خدای تعالی را بشناسد و بداند که عاقبت شهوتها همه هلاک است، اگرچه در وقتْ خوش است [...] ولیکن این هدایتْ کفایت نیست، که چون داند که زیانکار است و قدرت دفع آن ندارد چه فایده بود؟ [...] پس ایزد سبحان آن دیگر فرشته را بر او موکل کرده است تا او را قوّت و قدرت دهد و تأیید و تسدید کند تا از آنچه بدانست که زیانکار وی بوَد دست بدارد. چنان‌که در بایست او بوَد که شهوت براند، در او بایستی دیگر پدید آید که شهوت را خلاف کند [...] و بدان که این دو فریشته که گفتیم، کرامُ‌الکاتبینِ ایشان‌اند.» (کیمیا ۲، ۳۴۵ ـ ۳۴۶)

بیت جزءِ امثال و به نام حافظ ثبت شده است. (امثال و حکم ۲، ۶۹۵)

* * *

محمدامین ریاحی غزل را از حافظ نمی‌داند. (نک. گلگشت در شعر و اندیشهٔ حافظ ۴۳۴).

۱ سرِ ارادت مـا واسـتان حـضرت دوست
کـه هـرچـه بـر سـر مـا مـی‌رود، ارادت اوست
۲ نظیر دوست ندیدم، اگرچه از مَـه و مـهر
نـهادم آیـنه‌ها را مـقابل رخ دوست
۳ صبا ز حال دل تنگ مـا چـه شـرح دهـد
که چـون شکـنج ورقـهای غـنچه تـوبر توست؟
۴ نه من سُبوکَش این دَیر رنـدسوزم و بس
بسـا سـرا کـه دریـن کـارخـانه خـاک سـبوست
۵ مگر تـو شـانه زدی زلف عـنبرافشـان را
کـه بـاد غـالیه‌سای است و خـاک عـنبربوست
۶ نثار روی تو هر برگ گل که در چمن است
فِـدای قـدّ تـو هـر سـروبُن کـه بـر لب جـوست
۷ رخ تو در دلم آمد، مـراد خـواهـم یـافت
چـرا کـه حـال نکـو در قـفای فـال نکـوست
۸ نه این زمان دل حافظ در آتش هوس است
کـه داغـدار ازل هـمچو لالهٔ خـودروست
۹ زبان ناطقه در وصف شوق مـا لال است
چـه جـای کـلک بـریده‌زبان بـیهده‌گـوست؟

۱. غزل تأثّراتی را از دو غزل سعدی نشان می‌دهد، نخست مطلع حافظ از مقطع غزل سعدی:

سرِ ارادت سعدی، گمان مبر هرگز — که تا قیامت ازین آستان بگردانی
(غ ۶۱۹)

دودیگر، بیت ۳:

به آب دیدهٔ خونین نبشته قـصّهٔ عشـق — نظر به صفحهٔ اول مکن، که توبر توست
(غ ۹۱)

سدیگر، بیت آخر:

نمی‌رود، که کمندش همی برد، مشتاق　　　چه جای پند نصیحت‌کنان بیهده‌گوست؟

(همان غزل)

ارادت: در دو لخت، جناس تام است، اولی = اخلاص و اظهار کوچکی در دوستی، دوستی از روی اعتقاد و ایمان (معین) و دومی: خواستن، تاج‌المصادر بیهقی. خواست، خواسته؛ منتهی‌الارب. خواست خدا، مشیت (دهخدا) به معنای نخست، خواجه عبدالله انصاری: «ارادت حقِ محض [= ارادت محض حق ـ م] آن است که گفت قوله تعالی: اِنْ کُنتُنَّ تُرِدْنَ اللهَ و رسولَه [احزاب ۲۹] و نشان آن سه چیز است: اول پای بر هردو جهان نهادن، و از خلق آزاد گشتن، و از خود بازرَستن.» (صد میدان ۲۱) عبّادی: «ارادت: خواست دل است که اندیشه به چیزی متعلق گردد و از آن اندیشه انزعاج [= تحرک دل در حالت وجد (معین)] در خاطر آید که بدان انزعاجْ نیتِ طلب آن چیز کند، و هرچند مراد شریفتر، ارادت بهتر. و حقیقت ارادت، خواست محض است و مجرّد از شوایب و علایق، فارغ از طلب آلات و دور از امتزاج و اَغراض، و ایمن از تغیّرپذیرفتن و ممنوع و منقطع گشتن به اسباب و اَعراض الّا در حضرت الهیت بازنیاید.» (التصفیه فی احوال المتصوفه ۴۵ ـ ۴۶) ارادت دو معنی دارد: طلب و محبت، همچنان‌که مرید به معنای طالب و مُحب هردو هست و مراد نیز به معنای مطلوب و محبوب. (نک. مصباح‌الهدایة ۱۰۷ ـ ۱۱۴.) اما ارادت در لخت دوم پیداست همان خواست، اراده و مشیت است، و مفاد آیات فراوان حول مشیت الهی، همچون: یَفْعَلُ ما یَشاء (حج ۱۸) و: یَحکُمُ ما یُرید (مائدة ۱).

۲. نظیر: به وجهی در طباق با «مقابل» است.

مقابل: تبادری به اصطلاح نجومی «مقابله» دارد، به قرینهٔ مه و مهر. (دربارهٔ آن، نک. ح ۲۰۸/۷.)

آینه نهادن: تقریباً = آینه گرداندن

دوست را همتایی نیست، چرا که هیچ چیز کاینات (از عالم مُلک یعنی عالم جواهر و اَعراض و عناصر و افلاک و انجم گرفته تا جهان ملکوت یعنی جایگاه عقول و نفوس) عین یا مثل او نیست، بلکه تجلّی اوست، و تجلّی غیر ذات است. (تفکَّروا فی آلاءِ الله و لا تفکَّروا فی ذاتِهِ.) آنچه عارف می‌تواند دید، تجلّی ذات یا تجلی صفات است. (نک. غ ۱۷۸: دوش وقت سحر...، که سخن تنها در تجلی صفات است.) دیگر این‌که مطابق نظریهٔ وحدت وجود، جز او هیچ نیست. هیچ چیز حقیقتی از آن

خود ندارد، چه ماه، که مستنیر است و چه خورشید، که منیر است، منیر به حقیقت نیست.

آینه داشتن یا گرداندن را در مورد ماه و خورشید، خود خواجه دارد:

جلوه‌گاه رخ او دیدهٔ من تنها نیست		ماه و خورشید هم این آینه می‌گردانند

ولیکن کی نمایی رخ به رندان		تو کز خورشید و مه آیینه داری؟

(در مورد آینه‌گردان، نک. «آیینه‌دار» در: ح ۳۰/۴.)

۳. شرح: = بریدن و گشادن (منتهی‌الارب) که ایهام تضاد با «تنگ» دارد.

شکنج: در مورد طرّه و مو پیشتر دیدیم. (۵۵/۴) در مورد چین و شکن و لایه‌های غنچه یا گل، جامه و کلاً هر چیز چندلایه نظیر اینها نیز به کار می‌رود.

ورق: گذشته از گلبرگ، ایهامی به معنای برگ دفتری که شرح حال و آلام شاعر در آن نوشته می‌شود نیز دارد.

توبرتو: بیانگر فراوانی و ژرفای درد و رنج و در عین حالْ پیچیدگی آن است. تو = لا، لایه، که صفاتی چون یکتو، دوتو، چندتو و غیره از آن ساخته می‌شود. یکتو و دوتویی (= دوتایی، خرقهٔ دوتکه) در بیت سعدی:

اگر من از دل یکتو برآورم دم عشقی		عجب مدار که آتش درافتدم به دوتویی

(غ ۵۱۶)

و یا: «گفت: سلطان دل یکتویی ندارد و بعد ازین مالی ادا نکند.» (جهانگشا ۲، ۹۰) توبرتو (امروز: تودرتو) بسیار آمده؛ مولانا: «دل [...] همچون زمستان از تشکّل و خیال، توبرتو افتاده است.» (فیه ما فیه ۲۶ ـ ۲۷)؛ ابن‌یمین:

بی سهی سرو سمن‌سای تو، ای جان جهان

همچو اوراق دلم خون جگر توبرتوست

(دیوان ۲۱۳)

سلمان (مثل حافظ در خصوص غنچه):

بس که دم خوردم به بویت، گر نمایم حال دل

غنچه‌آسا بر دلم خون بسته توبرتو بود

(دیوان ۱۰۹)

هم او، در مورد تنگدلی گل سرخ، که از حالت غنچگی بیرون نمی‌آید:

ولی ز تنگدلی گل به خود فرو شده بود		نمی‌گشود دهان و نمی‌نمود عِذار

(همان ۵۱۳)

غنچه در اشعارْ مظهر تنگدلی است، چنان‌که خواجه باز هم دارد:

چو غنچه گرچه فروبستگیست کار جهان　　تو همچو باد بهاری گره‌گشا می‌باش

نیز از یکی از هندی‌سرایان:

عیش این باغ به اندازهٔ یک تنگدل است　　کاش گل غنچه شود تا دل ما بگشاید

۴. سُبوکش: آن را حمل‌کنندهٔ سبو معنی کرده‌اند. (معین، دهخدا) در بیت دیگر حافظ هم به همین معنی است:

سبوکشان همه در بندگیش بسته کمر　　ولی ز چتر کله چتر بر سحاب زده

اما در بیت متن، به استنباط این نگارنده، شاعر معنایی دیگر را نیز از آن خواسته است، چیزی مثل رنج‌بردار، ستمکش و جَورکش. اگر حدسم درست باشد، نشأت چنین معنایی از آن به سادگی قابل توجیه است، بدین‌گونه که سبوکشان میخانه معمولاً از افراد فرودست با مزد اندک‌اند، چیزی نزدیک به بیگاری. چنین کاری به طبع عاری از جنبهٔ رنج‌برداری و جورکشی نیست. شاعر با اشارتی به آلام آدمی در این جهان، آن را به دَیر یا صومعه‌ای سراپا رنج و دلتنگی مانند می‌کند که حتی رندان را هم (با وجود سرسختی و صلابتی که از آنان می‌شناسیم) می‌سوزاند و می‌شکند، و این سوختن و خرد شدن و تبدیل شدن ذرّات وجود به خاکی که از آن کوزهٔ باده خواهند ساخت سرنوشتی همگانی است، خواه رند و خواه جز رند. مضمونی است خیام‌وار و بنمایه‌ای که در اشعار متعدد از او ظاهر شده است. در بیتی که گویای سر به سنگ ـ خوردگی آدمی در چنین مکانی است، ارادهٔ چنان معنایی از «سبوکش» چیزی شگفت نیست.

دیر رندسوز: واژهٔ «دیر» در اینجا مناسبتی و نقشی بجز عنصری استعاری و تشبیهی ندارد، زیرا «رند» با ویژگیهایی که از او می‌شناسیم و در این دفتر هم به تفصیل بیان شده (ج ۱، زیر عنوان «زدیم بر صف رندان») نه تنها میانه‌ای با دیر (= صومعه، خانقاه و نظایر اینها) ندارد بلکه مشی و منش او نقطهٔ مقابل آن است. دیر در اینجا و از این نظر قابل مقایسه با «صومعه» و «صوفی صومعه» در این بیت خواجه است:

صوفی صومعهٔ عالم قدسم، لیکن　　حالیا دیر مغان است حوالتگاهم

چنان‌که می‌دانیم حافظ نه میانه‌ای با صومعه دارد، و نه صوفی. در بیت اخیر نیز «صومعه» و صوفی آن فقط نقش تشبیهی ایفا می‌کند و بس.

کارخانه: چند بار در حافظ به‌عنوان استعاره یا تشبیه از جهان و امور و احوال آن آمده (این در حالی است که سعدی آن را در غزلیاتش به کار نبرده است.) حافظ عالم

هستی را چون کارخانه‌ای می‌داند دایم در تغییر و ناپایدار، که ساز و کار آن بر علم و عقل آدمیان پوشیده است، و ما هرکه و به هرگونه که باشیم، از زاهد یا فاسق، این کارخانه بر سر کار خود و بی‌اعتنا به ما و کام و خواست ماست. کارگاه هم در شعر خواجه گاه به همان مدلول کارخانه، یعنی شامل کل جهان، است، مثلاً وقتی می‌گوید «کارگاه هستی» یا «کارگه کون و مکان»، اما در جاهای دیگر محدودتر از کارخانه است. (نک. ح ۲۹۷/۵.)

سُبو: = سبوی: ظرف سفالین یا غیر آن، که آب در آنجا کنند یا غیر آب. (تحفة‌الاحباب) گیلکی subū، خوانساری söbū، کوزهٔ سفالی (معین)

خاک سبوست: قزوینی: سنگ و سبوست؛ که «و» در آن واو مقارنه است، مثل عبارت سعدی: عمر برف است و آفتاب تموز. اگرچه ضبط قزوینی هم در نهایت بیانگر خوردن سر انسان به سنگ جهان خاک است، لیکن تناسبی با «کارخانه» ندارد، حال آن‌که از ضبط خانلری کارگه کوزه‌گری (مطابق شعر منسوب به خیام) یا کارخانهٔ سفالگری برمی‌آید.

۵. مگر: به دو معنی در بیت قابل توجیه است: الف. شاید، گویا، لابُد، ظاهراً، چنان‌که به این معنی در شعر خواجه بسیار به کار رفته، یا همچنان‌که در شعر سعدی به معنای گویا، ظاهراً، چنین می‌نماید و امثال اینهاست:

شنیدم که از نیکمردی فقیر دل‌آزرده شد پادشاهی فقیر
مگر بر زبانش حقی رفته بود ز گردنکشی بر وی آشفته بود
(بوستان ۷۰)

ب. مگر تأکیدی، به معنای حتماً، یقیناً (چنان‌که در این باره سخن گفته‌ام، نک. ح ۱۷/۹) که نه تنها توجیه‌پذیر بلکه مناسبتر هم هست، زیرا راهی جز پذیرش این معنی باقی نمی‌گذارد که تنها و تنها وقتی معشوق زلف را شانه می‌زند بوی غالیه از باد و رایحهٔ عنبر از خاک برمی‌خیزد.

غالیه‌سای: پیداست وقتی غالیه را بسایند بوی آن بیش از پیش پراگنده می‌شود؛ نظامی:

در صدف صبح به دست صفا غالیهٔ بوی تو ساید صبا
(مخزن ۲۳)

عنبربو: در باب عنبر، نک. ح ۹/۴.

۶. نِثار: گلبرگ شبیه به سکّه است و رابطهٔ آن در نثار کردن سکّه‌های زر و سیم بر

سر کسی است. پیداست تشبیه مضمر روی یار به برگ گل و قدّ او به درخت سرو، همراه با تفضیل روی و قد یار است، آمیزه‌ای از دو تشبیه بدیعی که بسیار مورد علاقهٔ حافظ و از هنرهای مسلم او در عالم شکل است. نمونه‌هایی اعجازگونه را از او در مواردی ارائه کرده‌ام.

سروبُن: درخت سرو؛ واژهٔ «بُن» (= بنیاد، پایه، اساس، پای، اصل؛ دهخدا) به صورت پسوند به نام گیاهان، اعم از درختی همچون سروبن و خرمابن، و بوته‌ای مثل گلبن، لاله‌بن، کدوبن و خاربن، می‌پیوندد، که به معنای اصل درخت یا بوته، قطع‌نظر از میوه یا گل و دیگر متعلقات این‌دو است. مثلاً کدوبن به اصل بوتهٔ کدو گفته می‌شود، نه ثمر آن، اگرچه گاهی به نظر می‌رسد که هردو جنبه با یکدیگر آمیخته باشد، لیکن این‌دو معمولاً در مقام دقت از هم جدا انگاشته می‌شود؛ فردوسی:

چنین گفت با بندگان سروبن   که دیگر شدستی به رای و سخن

(شاهنامه ۱، ۱۷۰)

(نیز نک. «گلبن» در: ح ۳۱۴/۳.)

۷. فال: در عربی: فَأْل = شگون نیک، مقابل طِیَرَة = شگون بد (لسان‌العرب) ابن‌منظور از قول ابن‌اثیر می‌گوید: با همزه و بدون آن برای سبکتر شدن ممکن است و مردم به تخفیف آن راغبترند. (همان) ابن‌درید هم هردو را درست می‌داند. (جمهرة) جمع آن را هم با تفاوتهایی نوشته‌اند، مثلاً فُؤُول و اَفؤُل (لسان‌العرب) فُؤَل (مهذّب‌الاسماء سجزی، به نقل از دایرة‌المعارف تشیع، ذیل «فال») فُوْل و اَفؤُل (منتهی‌الارب) ابن‌منظور می‌گوید فال یا شگون نیک چنان است که به آدم مریض بگویند: یا سالم، و یا به کسی که چیزی گم کرده بگویند: یا واجد. حضرت پیمبر فال را دوست می‌داشت و از طِیَرَه، یعنی شگون یا نفوس بد زدن از روی پرندگان، اکراه داشت. طِیَرَه یا تطیُّر آن است که از آهو یا رنگ و صوت و حالات پرندگان فال زنند. (لسان‌العرب) در یواقیت‌العلوم مطالبی مفید در این باره آمده، از جمله: «فال علمی نیکوست و پیغامبر (ص) [...] گفته است: نِعم‌الشّئ الفَأل، و این کلمه در لغت مهموز است و فیال و فایله نام لعبتی است که کودکان عرب کنند، انگشتری در خاک پنهان کنند، آنگه آن خاک را به دو نیم گردانند و گویند: در کدام قِسم است؟ [...] اما زجر [= فالگویی به مرغان ـ منتهی‌الارب ـ م] و عِیافت و طَیرَت و کهانت و اَزلام جاهلیت در شرع حرام است.» [نقل حدیث نبوی ـ م] آنگاه، علاوه بر آنها که ذکر کرد، انواعی چون قیافت، فراست، و نظر در شانهٔ گوسفند را ذکر می‌کند و دربارهٔ روا یا ناروا بودن

هرکدام توضیح می‌دهد. «فال الّا در خیر نباشد. و مدح فال نه از آن کرده‌اند که ازو غیب بدانند. ولکن از آن کرده‌اند که درو حسن ظن است به خدای تعالی. و خدای تعالی می‌گوید: اَنَا عِندَ ظَنِّ عَبدی بی. پس اگر مردی همواره در کارها فال نیک زند، اگر راست آید فبها و نعمت. و اگر در جهت امید به غلط افتد، باری در اصل رجای به خدای تعالی مُصیب بود. اما طیرت، گمان بد است به خدای تعالی، و آن کفر است. قال‌اللهُ تعالی: لاتَیأسُوا مِن رَوح الله... الآیة» (یوسف ۸۷) (نک. همان متن ۲۶۲ ـ ۲۷۰.) در پارسی «مُروا» به فال نیکو و «مُرغوا» به فال بد می‌گویند: مُروا: فال نیک باشد؛ رودکی گفت:

روز به پایان رسید و آمد نوعید دیر زی و شاد و نیک بادت مروا

(لغت فرس)

مُرغوا: فال بد باشد؛ ابوطاهر خسروانی گفت:

نفرین کند به من بر و دارم به آفرین مروا کنم بدو بر، دارد به مرغوا

(همان)

در برهان همان دو معنی برای این‌دو واژه ذکر و در حاشیه به این بیت امیرمعزی نیز استناد شده است:

آری، چو پیش آید قضا، مروا شود چون مرغوا

جای شجر گیرد گیا، جای طرب گیرد شجن

گفتنی است هردو واژه از ریشهٔ «مرغ» (پهلوی murv، اوستا meregha) گرفته شده است، که با «تطیّر» تازی قرابت دارد.

فال و فال افگندن (= فال زدن یا گرفتن) در متون کهن پارسی آمده؛ فردوسی:

پراندیشه شد نامدار از بهی ندید اندرو هیچ فال بهی

فرستادهٔ شاه چون این بدید بیفکند فالی چنان‌چون سزید

علم فال: علمی است که به وسیلهٔ آن برخی از حوادث آینده دانسته می‌شود، و این کار به وسیلهٔ تعبیر کلام مسموع یا گشودن قرآن و نظایر آن، که به تفأُل شهرت دارد، انجام می‌پذیرد. (دهخدا) در عالم اسلام، حتی متدین‌ترین مسلمانان نیز فال قرآن [= استخاره ـم] را جایز شمرده‌اند. این کار با بستن چشمان و گشودن آن بر جایی از قرآن با شمردن هفت صفحه به سمت عقب و خواندن اولین آیه صورت می‌گیرد. نسخه‌ای خطی از رساله‌ای ۵۴ صفحه‌ای در قاهره وجود دارد با عنوان قرعةُ الطُیور و کَیفیّةُ آستخراجِ الفَأْلِ منها، که در آن دو واژهٔ «فأل» و «طیر» (به معنای حکم کردن از پرندگان)

به جای یکدیگر و به منزلهٔ مترادف به کار رفته است. (دائرةالمعارف اسلام، متن انگلیسی، ذیل «فال»)

زنده‌یاد عبدالحسین زرین‌کوب در مقالتی ممتع در این باره می‌نویسد: نه همان رَمْل و جَفْر و تعبیر خواب و کف‌بینی و قیافه‌شناسی، بلکه انواع ساده‌تر فال، که هم‌اکنون در شهرهای ما رایج است، حکایت از قوّت و رسوخ این رسم کهن دارد و نشان می‌دهد چگونه مردم همه‌جا در هنگام درماندگی به غیب و کسانی که خود را واقف از اسرار آن نشان می‌دهند پناه می‌برند تا از سرنوشت و آیندهٔ خود خبر گیرند. از دیرباز هر نشانه‌ای را که می‌توانسته با دنیای غیب مربوط پنداشته شود منشاءِ فال می‌شناخته‌اند: شنیدن تصادفیِ یک صدا، انسان یا جانوری که ناگهان در جایی ظاهر شود، پیدایی نابهنگام یک ستاره، خسوف، زلزله و هر چیزی که بدون دخالت انسان روی دهد، همگی می‌تواند نشانهٔ فال قرار گیرد، و خصوصاً کاهنان قدیم همچون شارلاتانهای امروز آن را مایهٔ دست می‌کرده‌اند. در عهد اسلامی نیز این‌گونه امور گاه نزد برخی از مردم به خرافات‌پرستی، نومیدی و وحشت دایم بدل می‌شده است، چنان‌که ابن‌الرومی شاعر از بیم دیدن آنچه شوم می‌انگاشت از خانه بیرون نمی‌آمد. از انواع رایج فال در عصر عباسی، برخی رساله‌های «جفر» و «فراست» منسوب به یونانیان در الفهرست ابن‌الندیم آمده، از جمله کتاب الفَأل لِأَهلِ فارِس و زجر الطیرِ و الفَأل تألیف مدائنی، که ظاهراً مشتمل بر فالهای قدیم ایران بوده‌اند. کف‌بینی حتی نزد برخی تربیت‌یافتگان رواج داشت. ابن‌الندیم از کتابی یاد کرده به نام کتابُ خُطوطِ الکفِ و النظر فی الید للهند، که به نظر می‌رسد آنچه میان مسلمانان عهد او رواج داشته از برهمنان نقل می‌شده، در حالی که قدیمترین مجموعه دربارهٔ کف‌شناسی ظاهراً از قرن پانزدهم فراتر نمی‌رفته است. فالهایی از نوع حکم کردن از روی اختلاج اعضا مثل پریدن چشم نزد ایرانیان رواج داشته و ابن‌الندیم از کتابی منسوب به ایرانیان قدیم در این زمینه نام برده است. خواب دیدن و تعبیر رؤیا در ایران کهن و عصر اسلامی رواج داشته، و بعدها تعبیر خواب را به صورت علمی مستقل درآورده‌اند و اساس آن را به یوسف صدّیق منسوب داشته‌اند. کتاب کامل‌التعبیر از حبیش تفلیسی به فارسی و بسیاری دیگر وجود داشته است. شانه‌بینی یا کَتِ‌بینی، یعنی حکم از روی استخوان شانهٔ گوسفند یا جگربینی نزد بابِلیان کهن معمول بوده. دیگر علم خیوط یا ماسه‌بندی، منسوب به اویس قرنی (که گویا هنوز نزد طوایفی از بلوچ یا نواحی گرمسیر جنوب رایج است) که از سیزده شکل که از گره‌زدن هفت ریسمان پشمی حاصل می‌شود فال می‌زنند. نیز فال از دَم، برحسب این‌که از پرهٔ چپ یا راست بینی

برآید، که تألیفاتی در این زمینه‌ها نیز هست. رمل، که اساس آن به ادریس نبی منسوب است، نخست از روی شکلهای ترسیم شده بر روی ریگ صورت می‌گرفت. جفر، از نوع پیشگوییهای دانیال نبی بوده و شاید تا حدی با صناعت و اسرار منجمان نیز ارتباط داشته، که بعدها با اسرار حروف مربوط و علم «سیمیا» از آن ساخته شده. جهان‌الرّمل منسوب به اوحدالدین بلیانی و حقایق‌الیقین دربارهٔ جفر، منسوب به بایزید بسطامی، هردو در بمبئی چاپ شده است. دیوژن لائرس درست گفته که مغان از سحر اجتناب می‌کردند، لیکن تفأّل و پیشگویی میانشان رواج داشت، مثل فال از روی شعله‌های آتش. در بین مسلمین، گذشته از رمل و جفر، استخاره نیز بسیار رایج بود. («فال و استخاره»، یادداشتها و اندیشه‌ها ۲۵۱ ـ ۲۶۵، به تلخیص) هم‌اکنون نیز برخی انواع ساده‌تر فال رواج دارد، از جمله فال قهوه، ورق، پاکت (همان که به کمک پرندگان انجام می‌دهند)، نخود، خاک، سِهره، انگشت، وجب، فالگوش، فال شیخ بهایی و فال حافظ. (دربارهٔ جزئیات اینها، نک. همان ۲۶۸ ـ ۲۷۱.) فال حافظ تا حدی شبیه فال کتاب است. در هردو نوع، از روی سخنانی که برحسب اتفاق در هنگام گشودن کتاب پیش چشم می‌آید فال می‌زنند. غالباً اولین غزلی که از دیوان گشوده می‌شود، البته از آغاز غزل، خوانده و فال محسوب می‌شود، و بیت اول یا هفتم از غزلی که بلافاصله پس از فال می‌آید شاهد آن به شمار می‌رود. (دایرةالمعارف تشیع، ذیل «فال») یکی از انواع فال، که بدان اشاره شد، فال با حبوباتی چون نخود، لوبیا، جو و غیره است. فال جو را ظاهراً به هندوان نسبت می‌دادند؛ نظامی:

ثریّا چون کفی جو بد به تقدیر   که گرداند به کف هندو زنی پیر

(خسرو و شیرین ۲۹۱)

لخت دوم بیت متن، مَثَل شده و به نام حافظ ثبت گردیده. دهخدا دربارهٔ آن نوشته است: نظیر «تفأّلوا بالخیر تَجِدُوه». (امثال و حکم ۲، ۶۸۸) در قدیم مشهور بوده که اگر صبح، نخستین نظر شخص به روی نیکو یا خوش و دلپذیر باشد آن روز خجسته خواهد بود. «روی نیکو را داناآن سعادتی بزرگ دانسته‌اند، و دیدنش را به فال فرّخ داشته‌اند، و چنین گفته‌اند که: سعادت دیدار نیکو در احوال مردم همان تأثیر کند که سعادت کواکب سعد بر آسمان.» (خیام، نوروزنامه ۷۱)

سعدی:

فرّخ‌صباح، آن‌که تو بر وی نظر کنی   فیروزروز، آن‌که تو بر وی گذر کنی

(غ ۶۲۰)

امیرخسرو:

مبارک روی جانان دید خواهم عاقبت روزی
چه فال است این که، یا رب، بر زبان بنده می‌آید؟
(دیوان ۱۳۰)

سلمان:

ما که هر روزی به مهر طلعتت گیریم فال
روز و ماه ما مبارک، حال ما نیکو بود
(دیوان ۱۰۹)

(از آنجا که استخاره خود نوعی فال است، نک. «استخاره» در: ح ۷۳/۲.)

۸. هوس: معادلی شاعرانه است برای طلب (چه به معنای عام این واژه و چه به معنای اصطلاحی آن در تصوّف)، که به‌ویژه در غزل کاربرد دارد. حافظ هم چند بار آن را به همین معنی آورده، چون:

جان علوی هوس چاه زنخدان تو داشت　　دست در حلقهٔ آن زلف خم اندر خم زد
(نک. شرح همین بیت.)

لاله، داغدار ازل: خال سیاه درون جام لاله را شاعران به داغ ازلی و جاودانی تعبیر کرده‌اند، زیرا لاله با آن زاده می‌شود و با آن می‌میرد. صفت «خودرو» هم برای لاله بسیار بجا و معنی‌دار است، چرا که لالهٔ خودرو نیز مثل ازل، هیچ‌گونه پیشینه‌ای در پشت سر ندارد، نه تخمی و نه رسیدگی و پرورشی که در حکم دخالت انسان در آن است. آدمی نیز داغدار ازلی است به هر وجهی که بگیریم: خواه داغ عشقی الستی، و خواه رنجی ازلی و ابدی که سرشت و سرنوشت آدمی همراه و پیوسته بدان است. مگر خداوند نفرموده: لَقَد خَلَقْنَا الانسانَ فی کَبَدٍ (بلد ۹۰)؟ (کَبَد = رنج) امّا این نیز هست که آدم با همین داغ و همین مایهٔ رنج آدم شده، یا به تعبیر خواجه: «در مکتب غم» او «نکته‌دان» گردیده است. (نک. ح ۳۱۴/۴.)

دربارهٔ لاله و داغ ازلی‌اش، عرفی، شاعر خوش‌قریحهٔ عصر صفوی، رباعی دل‌انگیزی دارد:

این لاله، که با داغ الست آمده است　　پژمرده و سینه‌چاک و مست آمده است
پژمردگی‌اش رواست، کز باغ ازل　　تا شهر غمت دست به دست آمده است
(کلیات ۴۴۲)

خود خواجه:

ای گل، تو دوش داغ صبوحی کشیده‌ای — مـا آن شـقایقیم کـه بـا داغ زاده‌ایـم

(البته لاله و شقایق با هم متفاوتند لیکن غالباً این‌دو را به دلیل پاره‌ای هـمانندیها یکی انگاشته‌اند. در این باره، نک. ح ۸۷/۹. هرچند هردو در داغ ازلی اشتراک دارند.)

۹. زبان ناطقه: = زبان قوّهٔ ناطقه؛ ناطقه صفت «زبان» نیست بـلکه مـضافٌ‌الیـه آن است، چه اگر آن را صفت بگیریم در عرف حافظ و سلیقهٔ او در حکم حشو خواهد بود. این‌که عرف و سلیقهٔ خواجه می‌گویم از این روی است که «زبان سخنگوی» عملاً بسیار گفته می‌شود، لیکن طبع شاعر موجزگویی چون حـافظ اغـلب از آن تـحاشی دارد.

به تعبیر قدما زبان، به عنوان قوّه یا مزیّتی خاص انسان، ناشی از نفس ناطقه (= قوهٔ نطق، نفْس انسانی، نـطق، عـقل، جـان سـخنگوی و...) است. فـردوسی آن را «جـان سخنگوی» (و نیز «سخنگویْ جان») می‌خواند؛ از زبان بیژن خطاب به پروردگار:

که ای بـرتر از جـایگاه و زمـان — ز جان سخنگوی و روشن روان

(شاهنامه ۵، ۱۳۱)

سنایی «نفس ناطقهٔ» عربی را با «جان گویندهٔ» پارسی در یک جا به صورت مترادف می‌آورد:

پس چو انسان ز نفس ناطقه رَست — روح قدسی به جای آن بنشست

چون برون شـد ز جـان گـوینده — شـد بـه جـان فـرشتگان زنـده

(حدیقه ۱۴۶)

هم او «نفس گویا» و «نفس گوینده» نیز دارد:

پـدر و مـادر جـهان لطـیف — نفس گویا شناس و عقل شـریف

(همان ۱۱۳)

نـفس رویـنده تـا بـه گـوینده — هـمه چـون بـنده‌انـد و جـوینده

(همان ۴۵)

شیخ اشراق: «هرچه جسم نباشد موصوف نشود به صفات جسم و منزّه بـاشد از صفات جسم. پس نفس ناطقه جوهری است که بدو اشارت حسّی نتوان کرد، و حال وی آن است که تدبیر جسم می‌کند، و خود را داند و چیزهای دیگر را داند. و چگونه جسم تواند بود که گاه باشد که در طرب آید و خواهد که عالَم اجسام را فروبَرَد و طلب عالم بی‌نهایت کند؟» («هیاکل‌النور»، مجموعهٔ آثار فارسی ۸۷) «بدان که نفس نـاطقه از جوهر ملکوت است و او را قوّتهای تن و مشاغل از عالم خود بازداشته است.» (همان

۱۰۶) «نفس انسانی را دو قوّت است: یکی دریابنده و یکی در کارکننده. و قوّتِ دریابنده یا نظری است یا عملی، و نظری مثلاً چنان است که بداند که عالَم محدَث است، و عملی چنان‌که بداند که ستم زشت است [...] و اما قوّت کارکننده قوّتی است که چون اشارت کند به عملی، سوی آن عملْ منبعث شود، و این قوّت را "عقل عملی" خوانند...» («یزدان‌شناخت»، همان ۴۲۲ ـ ۴۲۳) دنیسری: «و از جنس حیوان، انسان هست که مخصوص است به نفس انسانی، و این نفس انسانی را، که آدمی مخصوص است با آن، نفس ناطقه خوانند، و این نفس ناطقه را خاصیتها است: یکی ادراک، و این ادراک از مجرّد ذاتش صادر شود بی‌معاونت بدن. و یکی اَفعالی که از و صادر شود به مشارکت و قوّت بدنی که آن را که نمی‌باید کردن بکند و آنچه می‌باید کردن نکند، و به حسب اختیار [...] و یکی انفعالی که به بدن عارض شود به مشارکت نفس ناطقه [...] و نفس ناطقه را دو قوت است: یکش مُعِدّه است به عمل، و به این قوّتْ تمییز می‌شود میان نیک و بد، و این را عقل عملی گویند. و روی این قوّت به بدن است. و قوّت دوم مُعِدّ است به نظر، و روی این قوّه به بالاست. و به این قوّت یافت شود فیض الهی و تعقل معقولات. و این را عقل به قوّت و عقل هیولائی گویند. و درین قسم است عقل ملکه و عقل فعال.» (نوادرالتبادر ۲۵ ـ ۲۶)

شَوق: ابوبکر واسطی: الحبُّ یوجِبُ شَوقاً، و الشَّوقُ یوجِبُ اُنساً؛ فَمَنْ فَقَدَ الشوقَ و الأُنسَ فَلیعلَمْ اَنَّهُ غیرُ محبٍّ. (سُلَمی، طبقات‌الصوفیه ۳۰۳) (حبّ، شوق را واجب کند، و شوق، انس را؛ پس آن را که شوق و انس نباشد باید بداند که محِبّ نیست.) عبّادی: «قال رسولُ الله (ص): الشوقُ مَطِیَّةُ المؤمن، بدان که رونده را شوق، مَرکب است و هر مسافر که پیاده رود، زود مانده شود و باشد که منقطع شود و به مقصد نارسیده ملول گردد و بازگردد.» (التصفیه فی احوال المتصوفه ۱۳۹) عزالدین محمود کاشانی: «مراد از شوق، هَیَمانِ [= سرگشته و شیفته شدن؛ المصادر] داعیهٔ لقای محبوب است در باطن محب، و وجود آن لازم صدق محبت است [...] و شوق به حسب انقسام محبت، منقسم شود به دو قسم: شوق محبان صفات به ادراک لطف و رحمت و احسان محبوب، و شوق محبان ذات به لقاء و وصال و قرب محبوب. و این شوق از غایت عزّت چون کبریت احمر قلیل‌الوجود است، چه بیشترْ طالبان رحمت اِله‌اند، نه طالبان اله.» (مصباح‌الهدایة ۴۱۱) نصرالله پورجوادی، در طیّ بحثی دربارهٔ رؤیت و لقای الهی، به تفصیل و به دقت دربارهٔ شوق سخن گفته است. (رؤیت ماه در آسمان ۱۸۵ ـ ۲۴۴، شامل سه بخش: «شوق و زبان صوفیانه»، «قبلهٔ شوق» و «آتش

شوق») نویسنده، ضمن اشاره به این‌که برخلاف تقریباً همهٔ اصطلاحات اولیهٔ تصوف که مأخوذ از قرآن است، از مادهٔ «ش و ق» چیزی در آن نیامده، می‌نویسد: شوق در قدیمترین منابع عربی صرفاً به معنای میل و آرزوست و هیچ جا به معنای عشق و محبت نیامده است. (همان ۱۸۹) در تصوف نخستینه، شوق تعلق به شوق بهشت و دیدار حق در بهشت داشته، لیکن در تصوف عاشقانه، شوق لقای محبوب جایگزین دو وجه مذکور گردیده است. احمد غزّالی در سوانح و روزبهان بقلی در مشرب‌الارواح و عبهرالعاشقین همین معنی را منظور نظر داشته‌اند، و این معنی از سدهٔ ششم تا هشتم [روزگار حافظ] برقرار بوده است. (گزینشی از ۲۰۷ تا ۲۲۳)

تفاوت شوق با اشتیاق: تمییز میان شوق و اشتیاق البته در سخنان مشایخ و نویسندگانی چون ابوعلی دقّاق و روزبهان و ابن‌فارض و فرغانی کاملاً معلوم و دقیق است، و شوقْ بیشتر به حالی اطلاق شده است که محب یا عاشقْ پیش از دیدار یا کشف و تجلّی معشوق دارد و چه بسا لحظه‌ای چند آرام بگیرد، و اشتیاق حالی است که در هنگام دیدار و مشاهده به وی دست می‌دهد و نه تنها آرام نمی‌گیرد بلکه افزایش می‌یابد، با این حال این دو لفظ همیشه دقیقاً به این معانی به کار برده نشده است. در مورد قویتر بودن شوق از اشتیاق یا به عکس، نیز آراء مختلف بوده است. (همان ۲۴۲)

این نگارنده گمان نمی‌کند در شعر حافظ تفاوتی میان شوق و اشتیاق (آن‌گونه که متصوفه قایل‌اند) وجود داشته باشد، مثلاً در قیاس بیت متن با این بیت او:

صبا، گر چاره داری، وقتِ وقت است — که درد اشتیاقم قصد جان کرد

ناتوانی از بیان شوق: خواجه می‌گوید: وقتی نفس ناطقه با آن همه توان و میدان عمل در بیان شوق فرومی‌ماند، دیگر شمار قلم (که چه بسا قضایا را کوچک و بزرگ می‌کند و به بیهوده گویی می‌افتد) روشن است. بد نیست به سخن شمس تبریزی در ناتوانی سخن، که گاه سبب خاموش ماندن شخص می‌شود، گوش کنیم: «عرصهٔ سخن سخت فراخ است که معنی تنگ می‌آید در عرصهٔ او، و باز معنایی است ورای عرصهٔ این معنی که تنگ می‌آرد فراخنای عبارت را، فرومی‌کشدش، درمی‌کشدش، حرفش را و صوتش را، که هیچ عبارت نمی‌ماند. پس خاموشی او نه از کمیِ معنی است، از پُری است.» (مقالات ۹۸) اکنون مرید او، با تمثیلی ساده و دلنشین از ناتوانی زبان در بیان شوق: «بسیار کس باشد که دلش ازین سخنان [وصف شوق] پر باشد، الّا به عبارت و الفاظ نتواند آوردن، اگرچه عاشق و طالب و نیازمند این باشد عجب نیست، و این مانع عشق نباشد بلک خودْ اصلْ دل است و نیاز و عشق و محبت، همچنانک طفلْ

عاشق شیر است و از آن مدد می‌یابد و قوّت می‌گیرد، و مع‌هذا نتواند شرح شیر کردن و حدّ آن را گفتن و در عبارت نتواند آوردن که: من از خوردن شیر چه لذّت می‌یابم و به ناخوردن آن چگونه ضعیف و متألم می‌شوم.» (فیه ما فیه ۱۶۹ ـ ۱۷۰) عراقی:

بدین زبانْ صفت حسن یار نتوان کرد   به طعمهٔ پشه عنقا شکار نتوان کرد

(کلیات ۱۸۲)

حافظ بر آن است که بیان شوق را سوز سخنْ خود بسنده است:

بیان شوق چه حاجت، که حال آتش دل   توان شناخت ز سوزی که در سخن باشد

اما متفکران عصر ما این موضوع را، برخلاف گذشتگان ما، به عرصهٔ تحلیل و تعلیل کشیده‌اند. و. ت. استیس در بحثی مفصّل به بررسی علت و کیفیت وصف‌ناپذیریِ احوال عارفان پرداخته است. (عرفان و فلسفه ۲۸۹ ـ ۳۱۹، تمامت فصل ششم، زیر عنوان «عرفان و زبان») او سخن منطقی و نغز افلوطین را نقل می‌کند که تجربهٔ عرفانی را چیزی که از فرط حیرت‌انگیزی نتوان بیان کرد نمی‌داند بلکه معتقد است برای توصیف یک چیز، لازم است که آن چیز به صورت عین قابل مشاهده‌ای در برابر انسان باشد، ولی شرایط این‌گونه توصیف در حال ادراک «واحد» فراهم نیست، چه مُدرِک با مُدرَک آمیخته است. (همان ۱۰۴) به دیگر سخن، آنچه «فاصلهٔ منطقی» گرفتن از هر شئ برای بررسی آن خوانده می‌شود در مورد احوال عرفانی ناممکن است. همچنین معتقد است لایوصَف بودن حال و تجربهٔ عرفانی، معلول عیب یا عجز فهم یا عقل مشاهده‌گر است، نه نافهمی مستمع یا شدت عاطفه. در هنگام حال عرفانی به دلیل یاد شده نمی‌توان موضوع را بیان کرد، لیکن پس از گذشت آن، اگر نگوییم تمام، دست‌کم بخش مهمی از آن خاطره قابل بیان است. نوع تجربهٔ عرفانی از دیگر تجارب معمول زندگی بشری متفاوت است. قوانین منطق، قواعد ویژهٔ اِعمال فهم‌اند، ولی این قوانینْ قابل اطلاق بر تجربهٔ عرفانی نیست. استیس در باب ادعای عارفان مبنی بر بیان‌ناپذیری احوال و انتساب عجز و اِشکال به زبان می‌گوید: ریشهٔ گرفتاری زبانیِ او این است که او در غیر لحظات حال عارفانه‌اش مثل همهٔ مردمْ منطقی‌اندیش است، و آنگاه که از عالم وحدت بازمی‌گردد می‌خواهد همان حال را با زبان قال با دیگران درمیان گذارد، ولی از این‌که می‌بیند متناقض حرف می‌زند حیران و سرگشته می‌شود و می‌پندارد ریشهٔ مشکل در زبان است. در مورد مسأله مهم شطح نیز باید گفت: شطحیاتی که می‌گوید به درستی تجربه‌اش را شرح می‌دهد، و زبان او فقط بدین جهت متناقض‌نماست که اصل تجربه و حال او

متناقض‌نماست و زبانْ آن را به درستی منعکس می‌کند. وی ابتدا در مورد حال خود می‌گوید: «الف است»، ولی لحظهٔ دیگر ناگزیر می‌شود بگوید: «ناالف است»؛ لذا خیال می‌کند عبارت اولی که گفته بود «الف است» غلط بوده است، و یا به عکس، این‌که گفته بود «ناالف است» نادرست بوده، و آنگاه مشکل را بر گردن زبان می‌اندازد، حال آن‌که اصل مشکل در بیان حال و تجربه‌ای است که در حین تکوین آن به دلیل پیشگفته قابل بیان نبوده است. (همان ۳۱۷ـ۳۱۸)

کِلک بریده‌زبان: تعبیری یا حسن تعلیلی است از بریدن سرِ قلم پس از تراشیدن، که در اصطلاح «قَطّ زدن» می‌گویند. (قَطّ: بریدن هرچه باشد، یا بر پهنا بریدن، مِنهُ قَطُّ‌القلم. منتهی‌الارب) در بیتی دیگر از او «کلک زبان‌کشیده» آمده (که قزوینی «زبان‌بریده» دارد، که متناسب با بیت متن است):

کلک زبان‌کشیدهٔ حافظ در انجمن　　　با کس نگفت راز تو تا ترک سر نکرد

خواجو، در همین معنی:

تو خامهٔ دوزبان بین، که حال درد فراق　　　چگونه شرح دهد با زبان بُبْریده

(دیوان ۴۸۶)

عماد فقیه:

راز عماد بیدل کی گشتی آشکارا　　　گر حال او نگفتی کلک زبان‌بریده

(دیوان ۲۵۵)

... شوق ما لال است: قزوینی و سایه: شوق نالان است، که نه ظرافتی دارد و نه ژرفایی. برخی صاحبنظران هم بر این نظراند. (مثلاً محمدجعفر محجوب، «دربارهٔ حافظ به سعی سایه»، کلک، ش ۶۰، اسفند ۱۳۷۳، ص ۲۶۱.)

❊ ❊ ❊

غزل شوقنامه‌ای است آغاز شده با ارادت شاعر و اقتدار محبوب. آنگاه قیاسی میان دوست و دو مظهر جمال و نورانیت، یعنی ماه و خورشید، که همین قیاس در بیتی دیگر با گل و گیاه صورت می‌گیرد، که البته هیچ‌یک در برابر معشوق وزنی نمی‌آرد. این جمال بی‌مثال نه شگفت اگر به شوق منجر گردد، یعنی بویه‌ای که با بوی خوش گیسو از سویی، و همین بنمایهٔ بو در غنچه، گلبرگ گل سرخ و لالهٔ خودرو از سویی دیگر به هم می‌آمیزد. تنگدلی و سوزش درون، خود برآیندی است از شوق مفرط از یک طرف و ناتوانی از بیان آن از طرف دیگر. اینها مجموعه‌ای است که

پیوندهایی آشکار و پنهان با همدیگر دارند و یکدیگر را تقویت و تشدید می‌کنند. تصاویر دیداری (که نور و جمال را بازمی‌تاباند) و تصاویر شمّی (که شوق و دلتنگی را بازمی‌گوید) مددکار یکدیگر در این مجموعه‌اند. ترتیب ابیات هرچه باشد این عناصر در شعر قابل تشخیص است. سرانجام، موسیقی حاصل از واج‌آرایی (مثلاً واج «س» در بیتهای ۱ و ۴، و «ر» در لخت یکم از بیت ۶) به طبع این ترانه را دلپذیرتر می‌کند.

اما نمی‌دانم مصحح فقید چرا چنین ترتیبی برای دو بیت آخر اتخاذ کرده، در حالی که در اغلب نسخ، بیت تخلص در آخر قرار دارد، و بدین‌سان بیت ۹ باید پیش از بیت ۸ باشد. در ضبط نیساری نیز بیت ۹ در مرتبهٔ هفتم است. (دفتر دگرسانیها ۱، ۲۶۰)

۱ دارم امـــیدِ عـــاطِفتی از جَـناب دوست
کـــردم جِـــنایتی و امـــیدم بـــه عـــفو اوست
۲ چندان گـریستیم کـه هـرکس کـه بـرگذشت
در اشک ما چو دیـد روان گـفت کـاین چـه جـوست
۳ دانـم کـه بگـذرد ز سـر جـرم مـن، کـه او
گـرچـه پـری‌وش است، ولیکـن فـرشته‌خوست
۴ سـرها چـو گـوی در سر کـوی تـو بـاختیم
واقف نشد کسی که چه گوی است و این چه کـوست
۵ بی‌گفت و گوی، زلف تـو دل را هـمی کَشد
بـا زلف دلکَش تـو، کـه را رویِ گـفت و گـوست؟
۶ هـیچ است آن دهـان، کـه نـبینیم ازو نشـان
مـوییست آن مـیان، و نـدانـم کـه آن چـه مـوست
۷ عـمریست تـا ز زلف تـو بـویی شنیده‌ام
زان بـوی در مشـام دل مـن هـنوز بـوست
۸ دارم عجب ز نقش خیالش، که چـون نـرفت
از دیـده‌ام، کـه دم بـه‌دمش کـارْ شست و شـوست؟
۹ حـافظ، بـد است حـال پـریشان تـو، ولی
بـر بـوی زلف دوست پـریشانیت نکـوست

۱. عاطفت: عربی عاطِفَة = رحم یا رحمت (جمهرة) مـهر (منتهی‌الارب) مـهربانی، مهر، محبت، عُطوفت (معین) عِطف به کسر، کرانه و جانب، و عَطف به فتح، مصدر = برگرداندن چیزی از جهت آن (جمهرة) این واژه در متون ادب قدیم تـنها بـه مـعانیِ یاد شده و توجه و لطف و نیکویی در حق کسی به کار می‌رفت، و نه معنای امروز و با مدلول روانشناختی آن در ردیف احساس. «در ظلّ شفقت و کنف رعـایت و حـجر عاطفت خویش دارد.» (عتبةالکتبه ۱۶۹) عواطف، یعنی جمع آن، نیز به هـمان مـعنی می‌آمد:

گر من عواطف تو فراموش می‌کنم بادا غمان من چو اَیادیْت بی‌شمار
(راحة‌الصدور ۴۹)

سنایی:

بعد از آن دررسد عواطف عشق درربـاید ورا خـواطـف عشـق
(مثنویها ۴۴)

مولانا:

هم به خود آید آن کرم، کیست که جذب او کند؟
هست خــود آمـدن، دلا، عـاطفت خـدای تـو
(کلیات ۵، ۲۸)

جَناب: آستانه و درگاه در، مجازاً حضور و پیشگاه (نک. ح ۲/۷.)

جِنایت: عربی جِنایة =گناه و جرم و آنچه انسان کند و کیفر یا قصاص بر او در دنیا و آخرت لازم آید. (لسان‌العرب) بدین‌سان، جنایت به معنای عامّ جرم و گناه است، و نه نوع خاصی از آن در شدیدترین وجه آن، که امروز به کار می‌بریم، مـثل قـتل، جـرح شدید، زنا و غیره. در متون قدیم پارسی هم به معنای مطلق گناه، جرم و حتی قصور به کار رفته است، چنان‌که سعدی می‌گوید:

چه جرم رفت که با ما سخن نمی‌گویی؟ جنایت از طرف ماست یا تو بدخویی؟
(غ ۷۰۰)

تو گمان مبر که سعدی ز جفا ملول گردد که گرش تو بی جنایت بکشی، جفا نباشد
(غ ۲۱۵)

«بی جنایت» مثل بیت اخیر، در بیت حافظ هم مطلق جرم و قصور است:

در زلف چون کمندش، ای دل، مپیچ، کانجا
ســرها بـریده بـینی، بـی‌جرم و بـی‌جنایت

۲. دیدن در چیزی یا کسی =او را دیدن؛ نظامی:

چو شیرین دید در سیمای شاپور نشـــان آشــنایی دادش از دور
(خسرو و شیرین ۶۵)

روان: ایهام: جاری + زود و بیدرنگ؛ روان: فی‌الحال، زود، سریع؛ فردوسی:

روان رفت با دختر نامدار سوی باغ ایوان گوهرنگار
(دهخدا)

حافظ این واژه را به همین معنی، چه به صورت معنای نخست و چه معنای ایهامی

به کار برده است؛ به معنای زود و بی‌درنگ:

در خرابات مغان گر گذر افتد بازم　　　حاصل خرقه و سجّاده روان دربازم

۳. مدح شبیه به ذم است. اگر «پری‌وش» را مثبت بگیریم، «ولیکن فرشته‌خوست» مشمول مدح شبیه به ذم می‌شود و به عکس، اگر «فرشته‌خو» را مثبت بینگاریم آنگاه «گرچه پری‌وش است» بدل به مدح شبیه ذم می‌گردد. به نظر می‌رسد شاعر «گرچه» و «ولیکن» هردو را آورده تا خواننده را میان این‌دو شق در گمان اندازد.

۴. گوی ـ کوی: جناس مضارع؛ سازندگان اصطلاحنامه‌های تصوف از ساختن تعاریف صوفیانه از این‌دو واژه نیز غافل نشده‌اند و از تعابیر اصلاً شاعرانه، معانی انتزاعی بر وفق این مشرب جعل کرده‌اند؛ بنگریم: «گوی: مجبوری و مقهوری سالک را گویند در تحت حکم تقدیر.» (رشف‌الالحاظ ۸۷) که پیداست برساخته از مضمون گوی و چوگان است. این معنی در یک واژه‌نامهٔ دیگر واضحتر است: «گوی: سرگشتگی را گویند در مقام عبودیت، که مقرون به طلب باشد، که به حکم چوگان تقدیر، دل عارف ترک تدبیر نماید و خود به خود متحرک گشته که در میدان طلب به صاحب چوگان راه یابد.» (مرآت عشاق، به نقل از برتلس، تصوّف و ادبیات تصوف ۲۲۵) دربارهٔ کوی هم: «کوی: مقام عبودیت و توجه را گویند.» (همان ۲۲۴) اگر این نگارنده در بحث از اصطلاحنامه‌ها (ج ۱، ۵۵۱ ـ ۵۵۸) آنها را به نقد کشیده و تقریباً بیفایده خوانده، یکی از دلایلش همین جعلیات با پیچاندن تعبیرات شاعرانه به سمت تعاریف صوفیانه است.

کوی: کافی است در موارد اضافت آن به معشوق بگوییم مکان لامکان و خاص محبوب عارفان و محل و مطمح نظر محب است و مثل دیگر مکانهای دلالت‌کننده بر معشوق یا عوالم عشق (همچون دیر مغان، خرابات، قصر دل‌افروز یار و...) به طبع مفاهیمی ذهنی و انتزاعی و عاری از حیزیّت و مکانیت است. بنا بر این، می‌توان آن را به سادگی به ساحت یا پیشگاه و محضر دوست (حق) تعبیر کرد.

باختیم: استخدام است به دو معنی: الف. باختن و از دست دادن (سر) ب. بازی کردن (گوی).

۵. بی‌گفت‌وگوی: ایهام: بدون نیاز به حرف و سخن + بی‌گمان و بی‌تردید، قطعاً
روی: ایهام تناسب: توان و یارا + چهره و رخسار

۶. هیچ: یکی از مظاهر و سلایق جمالشناسی قدما کوچکی دهان است، که آن را در مقام مبالغه با تعابیری چون نقطه، جوهر فرد و حتی هیچ و نظایر اینها می‌آورند. در

مینیاتورها، به‌ویژه انواع قدیمی آنها (که بیانگر تصور آرمانی پیشینیان ما از هریک از اجزا و عناصر موجود در آنهاست) دهان معشوق به صورت بسیار کوچک (اگرچه نه در حدود مبالغات) تصویر شده است، درست همچون کمر یا میان باریک او. شاعران معمولاً می‌گویند: تنها آنگاه که یار سخن می‌گوید این هیچ قابل دیدن می‌شود.

موی: مشبهٌ‌به بسیار رایج برای کمر یار در شعر قدیم، از جمله آنِ حافظ. گاهی نیز شاعرانْ موی را هم در موضع مبالغه کافی نمی‌دانند و میان یار را نیز چون دهان او هیچ، نابوده و نادیدنی می‌خوانند. گاهی نیز می‌گویند: دلدار تا به عزم رقص برنخاسته معلوم نمی‌شود که دارای میان است، درست همچون سخن گفتن برای دهان. در شعر جدید چنین تعابیری یکسره منسوخ شده است.

۷. عمریست: عمر، ایهام به درازی زلف دارد، که آن نیز مشمول مبالغات و غلوهای خاص شعر قدیم است. رابطهٔ میان عمر و درازی زلف، در دیگر اشعار خواجه نیز هست، مثل: امید در شب زلفت به روز عمر نبستم... (۳۱۵/۸) و: زلف تو مرا عمر دراز است، ولی نیست... (۳۲۶/۲)

بوی: سه مورد در این بیت به صورت جناس تام به سه معنای مختلف آمده است: اولی = کمترین و کوچکترین نشان یا اثر؛ دومی = بوی معمولی یا رایحه یا نسیم؛ سومی = بویه و آرزو. همچنان‌که پیشتر نیز توضیح داده‌ام (ح ۵۱/۲) حافظ به طور معمول به دو بار تکرار یک لفظ به صورت جناس‌تام (یعنی به دو معنای مختلف) بسنده می‌کند، و به‌ندرت (مثل مورد حاضر) سه‌بار به سه معنی می‌آورد، در حالی که سعدی ایراد سه مورد به سه معنی را بارها دارد، و خواجو حتی آن را به چهار مورد در یک بیت افزایش می‌دهد. این امر حاکی از تفاوتی است در سلیقهٔ این شاعران در خصوص جناس از این‌گونه. در هر حال، واژهٔ «بوی» همچنان‌که دیده‌ایم بارها به معانی مختلفِ یاد شده، چه به شکل جناس و چه ایهام، در اشعار شعرا آمده است.

۸. اگر مراد خواجه از «نقش»، نقشِ روی لوح مشق و نگارش، و مراد او از شستن، همان ستردن باشد، استعارهٔ کنایی خواهد بود، بدین‌سان که دیده را به لوح مانند کرده ولی به جای ذکر خودِ لوح، لوازم آن را چون نقش یا شستن آن آورده است.

۹. خطاب به خود می‌گوید: هرچند تو بدحال و آشفته خاطر هستی، لیکن هنگامی که این پریشانی تو به بوی دوست و در هوای او باشد، نه تنها بد نیست بلکه خودْ عاقبت‌به‌خیری است. این را با بهره‌گیری از معانی و بارهای مختلف واژهٔ «بوی» می‌گوید، چه بوی اساساً ماهیتی مبهم و خصلتی دوگانه و پارادوکسی از خوب و بد یا

موافق و ناموافق دارد، بدین‌سان که مثلاً هم می‌تواند شخص را به گمان یـا تـوهّم یـا اضطراب اندازد، و هم بشارت دهد و آرامش ببخشد؛ بنگریم:

گفتم که: بوی زلفت گمراه عالمم کرد　　　گفتا: اگر بدانی، هم اوت رهبر آیـد

و خواجه در بیت متن نیز از پتانسیلهای این واژه به خوبی بهره جسته است.

۱ آن سیه‌چَرده که شیرینی عالَم با اوست
چشم مَیگون، لب خندان، رخ خرّم با اوست
۲ گرچه شیرین‌دهنان پادشهانند، ولی
او سلیمان زمان است، که خاتَم با اوست
۳ خال شیرین که بران عارض گندمگون است
سرّ آن دانه که شد رهزن آدم با اوست
۴ دلبرم عزم سفر کرد، خدا را، یاران
چه کنم با دل مجروح؟ که مرهم با اوست
۵ رویِ خوب است و کمال هنر و دامنِ پاک
لاجرم همّت پاکان دو عالم با اوست
۶ باکه این نکته توان گفت که: آن سنگین‌دل
کشت ما را و دم عیسیِ مریم با اوست؟
۷ حافظ از معتقدان است، گرامی دارش
زان‌که بخشایشِ بس روح مکرّم با اوست

۱. کمال خجندی:
آن چه روی است که حسن همه عالَم با اوست؟
دل در آن کوی نه تنهاست، که جان هم با اوست
(دیوان ۲۸ـ۲۹)

سیه‌چَرده: در تداول به غلط «سیه‌چُرده» گفته می‌شود. چَرده = چَرته، چَرزه؛ چَرته: رنگ و لون باشد. به جای فوقانی، دال ابجد [=چَرده ـ م] هم آمده است. (برهان) «چرته و چرده همچو سیه‌چرده و سیاه‌چرده، و این‌دو کلمه بجز از آخر لفظ سیه و سیاه به نظر نیامده است.» (همان، دیباچهٔ مؤلف، لو) در وصف بهرام چوبین: «به گونه سیاه‌چَرده بوَد و به بالا دراز و به تن خشک.» (بهرام چوبین ۲) هم دربارهٔ او، فردوسی:

سخن‌آوری جَلد و بینی‌بزرگ   سیه‌چرده و تندگوی و سترگ
(شاهنامه ۸، ۳۳۷)

سیه‌چرده به معنای سیه‌فام یا سیاه‌گونه است، نه سیاه سیر؛ = سبزه، گندمگون؛ عربی: اَسمَر، همچنان‌که حمدالله مستوفی شیرازیان سیه‌چرده را چنین صفت کرده است: «مردم آنجا اکثر لاغر و اسمر و سنّی شافعی‌مذهب‌اند.» (نزهة‌القلوب، المقالة‌الثالثة ۱۱۵)

میگون: صفتی است که هم برای لب می‌آورند و هم چشم، به دلیل حالت باده‌گونه و نیز مستی‌بخشی این‌دو. در مورد چشم، پیشتر گفت: به یاد لعل تو، بی‌چشم مست میگونت... (۵۵/۲) که در آن لب را نیز مشمول میگون کرد. در این بیت آن را برای لب آورده، اگرچه همزمانْ چشم را هم مست خوانده، مثل بیت اخیر:

هر دم به یاد آن لب میگون و چشم مست از خلوتم به خانهٔ خمّار می‌کشی

۲. سلَیمان: جوالیقی آن را معرّب از عبری دانسته (المعرّب ۱۹۱) و ابن‌منظور مصغّر «سلمان» (لسان‌العرب) سلیمان بن داود (ف ح ۹۳۲ ق. م.) شاه عبرانیان قدیم (ح ۹۷۲ ـ ح ۹۳۲ ق. م.) جانشین پدرش داود. مادرش بِتْشِبَع بود. دوران سلطنت او قرین صلح و آرامش کامل و عقد اتحاد با دولتهای خارجه بود، جز شورش یربعام I از جانب یهودیان. شهرهای متعدد بنا نهاد. به خردمندی معروف و از این حیث موضوع افسانه‌هایی در مشرق‌زمین بوده است. چند قسمت از کتاب عهد عتیق به او منسوب است، چون امثال سلیمان، سِفر جامعه، حکمت سلیمان و غزلهای سلیمان. سلیمان به سبب ذکر نام وی در قرآن در نزد مسلمانان مشهور است، و در روایات اسلامی دربارهٔ او و زوجه‌اش بلقیس داستانها آمده است. خداوند اسرار بسیاری را از علوم و فنون غریبه و زبان حشرات و طیور به وی آموخت و سپاهی از جنّ و انس تحت فرمانش قرار داد، و بدین‌گونه وی دیوهای متمرّد را در بند کشید و بناهای عظیم برپا کرد. بعضی از افسانه‌های مربوط به او با افسانه‌های مربوط به جمشید، شاه داستانی ایران، مخلوط شده است. (مصاحب، به تلخیص و اندکی تغییر)

خاتم: به کسر و فتح تاء، مُهر، جمع: خَواتیم؛ خِتام: گِلی که بدان مُهر کنند. خداوند می‌فرماید: خِتامُهُ مِسْکٌ. مطفّفین ۲۶ (جوهری، صحاح) به کسر تای فوقانی و فتح نیز، انگشتری؛ مگر مختار فصحای عجم به فتح آرند. از کشف و صراح و بهار عجم. یکی از ثقات در تألیف خود نوشته که خاتَم به فتح تای فوقانی، مُهر و انگشتری و جز آن‌که بدان مُهر کنند، چه فاعَل به فتح عین به معنی مٰا یُفْعَلُ بِهِ مستعمل شود، مثل العالَم ما یُعْلَمُ بِهِ ٱلصّانعُ، پس خاتَم به معنی ما یُخْتَمُ بِهِ باشد و آن انگشتری است. (غیاث) خاتم را استعاره از لب می‌آورند به دلیل گِردی و شکل انگشتری‌گونهٔ لب، و نیز این‌که کلام

معشوق یا معبود، ختم‌کنندهٔ هر سخن و فصل‌الخطاب است. گاهی در شعرها خاتم را همراه با دیو یا اهرمن (= صَخرالجن، دیوی که به نیرنگ انگشتری از انگشت سلیمان برون کرد) یا همراه با «اسم اعظم» می‌آورند. سنایی، در نعت خاتم پیمبران، در باب دهان و کلام:

خاتَم شرعْ‌خاتمت در فَـم　　　«صدق‌اللّه» نبشته بر خاتَم

(حدیقه ۵۶)

نظامی، هم در مورد لب:

بر لبت مُهر نظامی می‌نهم　　　تا بدان خاتم سلیمانم کنی

(گنجینه ۳۳۲)

حافظ انواع مضامین را با خاتم، در ارتباط با آصف، اسم اعظم، حسن خاتمت، اهرمن، لب یار و غیره دارد.

۳. خال و مانند کردن آن به دانه‌ای در میان زلف دام‌گونهٔ یار، یا نقطهٔ عصیان و وصمت گناه، و یا از جهت مثبت یعنی تعبیر آن به عامل وحدت عارفانه، خود یک رشتهٔ ویژه را از مضامین شاعرانه پدید آورده است. این دانهٔ به‌ظاهر خُرد و به معنی بزرگ، در مجموع تعابیر شاعرانهٔ پیرامون آن، همچون برخی اعضای بدن مثل چشم، ابرو، مژه و گیسو، حالاتی متضاد و گاه پارادوکسی از معانی مثبت و منفی یا دلخواه و نادلخواه را در خود دارد، چنان‌که در مواردی نقش گمان‌افگنی را برای مشاهده کنندهٔ آن ایفا می‌کند، و مگر نه این است که همین دانهٔ فریبندهٔ انسان و سبب نقصان و گناه و لاجرم نزول آدم از بهشت و عالم ارواح طاهره به دنیای تیره و مغاک خاک به‌نوبهٔ خود عاملی برای تکامل او و فراتر رفتن وی از جهان فریشتگان بوده است؟ ماجرای آدم و حوا و شجرهٔ ممنوعه و شیطان بر کسی پوشیده نیست. این‌که چگونه آن دانه رهزن آدم ابوالبشر شد و: *فَاَزَلَّهُمَا الشیطانُ عَنها فَاَخْرَجَهُمٰا مِمّا کانا فیه* (بقرهٔ ۳۶) و پیامدهای آن، چه مطابق آیات و احادیث و چه روایات و قصص قرآنی و تفاسیر (به‌ویژه عرفانی) و متون تصوّف، شناخته‌تر از آن است که نیازی به بازگویی داشته باشد. هیچ‌یک از این جریانات و تبعات آنها جز به دستوری و رهنمونی و فرمودهٔ پروردگار و جز در سایهٔ حکمت بالغهٔ مطلقهٔ وی سِمت تکوین نیافته است، همچنان‌که فخرالدین عراقی در اشاره به هدایت تمامت قضایا از سوی حکیم می‌سراید:

خود کرده رهنمایی، آدم به سوی گندم　　　ابلیس بهر تأدیب اندر میان نهاده

خود کرده آنچه کرده، وانگه بدین بهانه　　　هر لحظه جرم و عصیان بر این و آن نهاده...

کس را دریـن مـیانه، چـون و چـرا نـزیبد   هـرکس نـصیب او را، هـم غـیب‌دان نـهاده
(کلیات ۲۶۷)

خال را از بسی پیش از خواجه رهزن غافلان خوانده‌اند؛ امیرحسن دهلوی:

خالش به زیر چشم، چو هندو رهِ هـمه   می‌زد، که در حمایت ترکان خزیده بود
(دیوان ۹۵)

همچنین در اشعار بسـیاری رابـطهٔ خـال مشکـین (و نـه «شـیرین»، مـطابق مـتن خانلری) با رخسار و عارض گندمگونْ موضوع سخن است، بـه اعـتبار سـیاهی آن؛ خاقانی:

خال مشک از روی گندمگون خاتون عرب   عـاشقان را آرزوبـخش و دلِسـتان آمـده
(دیوان ۳۷۰)

سلمان:

خال مشکین تو در عارض گندمگون دید   آدم آمـــد ز پـــی دانــه و در دام افــتاد
(دیوان ۱۴۲)

(گفتنی است که مطلع غزل سلمان با مختصر تفاوتی همان مطلع غزل دیگر حافظ (۱۰۷) است:

در ازل عکس می لعل تو در جـام افـتاد   عاشق سـوخته‌دل در طـمع خـام افـتاد

و همین می‌تواند مؤید صحت «مشکین» به جای «شیرین» در بیت حافظ بـاشد.) در رباعی معروف به «حورائیه»، منسوب به ابوسعید ابوالخیر، نیز که مربوط به خـلقت حوّا و ظاهر شدن او بر آدم است، «خال سیه» (= مشکین) است، رباعیی کـه تـفاسیر بسیار از آن شده و حتی رسالاتی دربارهٔ آن پدید آمده است:

حـــورا بـــه نـظارهٔ نگـــارم صـــف زد   رضوان به عجب بماند و کف بر کف زد
یک خال سیه بر آن رخـان مِطرف زد   اَبـــدال ز بـــیم چـنگ در مـصحف زد
(اسرارالتوحید ۲۷۵)

نکتهٔ مهم این است که بیشتر تفاسیر از «خال سیه» در این رباعی، مبتنی بر خـالی است که از عصیان بر رخ آدم و حوا افتاد، و یا فـقر، کـه «سَـواد الوجـه فـیالدّارَیـن» (روسیاهی در دنیا و آخرت) است، که این هردو نیز با سـیاهی مـرتبط است، نـه بـا شیرینی. شیرین مـغربی آن را بـه عـصیان آدم «کـه مـلاحت‌افـزای عـبودیت» است، «عبودیتی که چهره‌نمای ربوبیت» است مرتبط کرده، همچنان‌که قاسم انوار نیز آن را ظهور «وسمتِ [کذا؛ وصمتِ؟ ـ م] وَ عَصیٰ آدمُ ربَّـهُ فَـغَویٰ (طـه ۱۲۱) بـر رخسـار

عصمت آدم» تفسیر کرده است. (اسرارالتوحید، مقدمهٔ مصحح، صد و بیست و چهار؛ برای اطلاع از تفاسیر دیگر، بنگرید به دنبالهٔ آن.)

در اشعار دیگر نیز در موارد بسیار، خال سیاه نشانه‌ای از گناه و عصیان انگاشته شده است؛ مثلاً ناصر بخاری:

بر بناگوش تو شد زنگی خال تو مقیم باغ فردوس چرا جای گنهکاران است؟

(دیوان ۲۰۱)

گاهی برداشتی جز این نیز از خال کرده‌اند. سیف فرغانی آن را «محیط مرکز لطف» می‌خواند:

خالت محیط مرکز لطف است، و روشن است کاین نقطه نیست دائرهٔ روی ماه را

(دیوان ۲، ۲۱۸)

تفسیر دیگر از آن، ذات بحت و بسیط حضرت حق است، و سیاهی خال از آن روی است که ذات حق بر همگان مجهول است؛ محمد دارابی: «خال: ذات بَحت (صِرف) را گویند، چنانچه از سیاهی راه به در نیست، از ذات نیز راه به در نیست، و کسی پی به کُنه نبرده است.» (لطیفهٔ غیبی ۱۹) اگرچه به گمان این نگارنده چنین معنایی در هیچ‌یک از موارد فراوان کاربرد «خال» در اشعار خواجه اراده نشده است. اما تمامی تفاسیر یاد شده، چنان‌که دیدیم، بر پایهٔ سیاهی خال است و حتی آن ملاحتی که مغربی بدان اشاره کرد جز بر بنای سیاهی خال نیست، چنان‌که ملیحان معمولاً سیه‌فام یا سبزه‌روی‌اند.

خال شیرین: تنها در اقلیتی از طبعهای عصر ما چون خانلری، عیوضی و نیساری (دفتر دگرسانیها ۱، ۲۵۰) آمده؛ قزوینی و در پی او بیشتر طبعها: خال مشکین؛ و دیدیم که سنت شعری و نیز تفاسیر عرفانی جملگی مؤید «مشکین» است. اما «شیرین» را تنها در صورتی می‌توان موجّه شمرد که مقصود از آن صرفاً ملاحت باشد، وگرنه رنگ شیر به عکس معانی مراد از خال است. البته به‌نظر بنده این احتمال را هم نباید از نظر دور داشت که حافظ خود (چنان‌که قدیمترین نسخ گواهی می‌دهند) نخست «شیرین» گفته باشد، لیکن پس از تامّلی مجدد در سنت شعری و تفسیری، آن را در نسخ بعدی شعرش به «مشکین» بدل کرده باشد. به هر حال، چنین پیداست که برخی مصححان محترم حافظ کمتر التفاتی را که بایستهٔ چنین مواردی است در کار تصحیح مبذول داشته‌اند.

۴. سعدی:

ای گنج نوشدارو، با خستگان نگه کن — مرهم به دست و ما را مجروح می‌گذاری
(غ ۵۵۹)

مرهم: از رِهْمَة به کسر = باران نرم دایم؛ اشتقاق «مرهم» از آن به سبب نرمی آن است. (جمهرة) مادهٔ نیمه‌جامدی که آن را به عنوان کاربرد خارجی برای بدن تهیه کنند و معمولاً حاوی داروهایی است که آن را بر زخم بگذارند یا بر آن بمالند. انواع و اقسام دارد: مرهم باسلیقون (اغراض الطبّیه ۴۱۲) ـ دشلیخی، ـ دیاخیلون ۴۱۱، ـ الرّسل ۴۱۱، ـ رویاننده، ـ زنگار، ـ سرخ ۴۱۲، ـ سوختگی ۴۱۳، ـ کافوری ۴۱۱. (الاغراض الطبیه ۲، فرهنگ اغراض طبی 342)

۵. هنر: = فضیلت و مکرُمت (نک. ح ۳۴/۱۰.)

لاجرم: مثل افعال نفی عربی با «ما» یا «لا»ی نافیه، خواه به صیغهٔ ماضی و خواه مضارع، در پارسی معمولاً معنای صفتی یا قیدی دارد، چون مازاغ (برنگردنده، منحرف ناشونده) ماسَبَق (گذشته) لاابالی (بیباک، بی‌پروا) لایعقل (بیخرد، مست) لایَعلَم (نادان). جوهری: فرّاء گفته: لاجَرَمَ کلمه‌ای است که در اصل به منزلهٔ لابُدَّ و لامحاله است، و به همین معنی تداول یافته و فزونی گرفته و به معنای سوگند نیز دگرگون شده و به منزلهٔ «حقّاً» به کار رفته است. (صحاح)

همت: اینجا دعا، نفَس صدق و توجه قلبی (نک. ح ۱۲/۱۲.)

۶. دم عیسی: و اِذْ تُخْرِجُ المَوتیٰ بِاِذْنِی (مائدة ۱۱۰) (آنگاه که مرده را به دستوری من (از گور) برمی‌خیزاندی.) در همان آیه از دمیدن روح در پرندهٔ گِلین سخن رفته، و تفصیل معجزات عیسی (ع) ذکر شده است. انفاس عیسی، مسیحادم، مسیحانفس و نظایر اینها نماد هرگونه یاری و دستگیری آدمی از خاستگاهی قدسی و غیبی است که بیشتر ناخودآگاه به او می‌رسد و منشاءِ آن احیای میّت است. شاید مهمترین دلیل برای جایگاه والای این دم در نفخهٔ روح‌القدس و معجزهٔ خلقت عیسی در بطن مادرِ مقدّس او به مدد نفَس رحمانی است. هم از این‌روست که هرجا سخنی از این نفس قدسی می‌رود فضایی سرشار از روحانیت و قداست پدید می‌آید، و حتی هر نسیم و باد دل‌انگیزی به دم عیسی مانند می‌شود. و اما کشتن و همزمان دَم عیسوی (= زندگی‌بخش) داشتن، یا عیسی بودن و در عین حال دم خود از کسی دریغ کردن، پارادوکسی است رایج؛ خاقانی، در یک غزل:

عیسی‌لب است یار و دم از من دریغ داشت — بیمار او شدم، قدم از من دریغ داشت
(دیوان ۵۵۷)

عماد فقیه:

افســـون لبش دوش چـراغ دل بــیمار هرچند که عیسیِ زمان است، به دَم کشت
(دیوان ۷۴)

خود خواجه:

این قصّهٔ عجب شنو: از بخت واژگون ما را بکشت یار بـه انـفاس عـیسوی

۷. معتقدان: معتقد = دوستدار، هواخواه، ارادتمند؛ سعدی:

نه چنان معتقدم کِم نظری سیر کند یا چنان تشنه که جیحون بنشاند آزم
(غ ۳۹۷)

هم او:

معتقدان و دوستان، از چپ و راست مـنتظر
کبر رها نـمی‌کند کـز پس و پـیش بـنگری
(غ ۵۴۹)

بخشایش: مصدر بخشودن = رحم و شفقت کردن، از ریشهٔ «بخشا (ی)» baxšā(y)؛ عفو کردن، درگذشتن از گناه، آمرزیدن؛ «ببخشودیم بَرو بـخشودنی کـه جـز مـا آن بخشایش کس نتواند.» (تفسیر قرآن مجید، نسخهٔ کتابخانهٔ دانشگاه کیمبریج، به تصحیح جلال متینی، تهران، ۱۳۴۹، ج ۱، ص ۱۲۴) فردوسی:

خـــدایـــا، بـــبخشا گـــناه ورا بـــیفزای در حشـــر جـــاه ورا
(نقل از دهخدا)

نیز بخشیدن، عطا کردن؛ بخشودن در این معنی با کـلمهٔ «بـخشیدن» خـلط شـده است. بخشیدن: از ریشهٔ baxš = قسمت کردن، تقسیم کردن (حسـن‌دوست، فـرهنگ ریشه‌شناختی، با تلفیقی از دو مدخل «بخشودن» و «بـخشیدن») بـخشایش: مـغفرت، آمرزش؛ ابوشکور بلخی:

خنک آن کسی راکز او رشک برد کسی کو به بخشایش اندر بمرد
(لازار، اشعار پراکنده ۲، ۹۶)

فردوسی:

دگر بخشش و دانش و رسم و راه دلی پـر ز بـخشایش دادخـواه
(شاهنامه، بروخیم ۲۵۳۱)

(فرهنگ تاریخی زبان فارسی، بخش اول، آ ـ ب، ذیل «بخشایش»)

روح مکرّم: برترین سطح و ساحت روح و روان انسانی است، آنچه حافظ «جان

علوی» می‌خواند. (نک. ح ۱۴۸/۶.) روح مکرّم نعتی خاص برای جبرئیل است، اگرچه این بیت مصداق آن نیست، بلکه در اینجا به‌طور کلّی ارواح طاهرهٔ انبیا و دیگر پیشوایان دینی و اولیا مراد است. عزیز نسفی، در بیان اعتقادات اهل شریعت: «اول چیزی که صانع عالَم ـ تعالیٰ و تقدَّس ـ بیافرید جوهری بود که نام او روح اول است. چون خداوند تعالی خواست که عالم مُلک و ملکوت بیافریند به آن جوهر نظر کرد. آن جوهر بگداخت و به جوش آمد. آنچه زبده و خلاصهٔ آن جوهر بود بر سر آمد بر مثال زبدهٔ قند، و آنچه دُردی و کدورت آن جوهر بود در بن نشست بر مثال دُردی قند. خداوند تعالی از آن زبده، مراتب عالم ارواح بیافرید و از آن دُردی، مراتب عالم اجسام پیدا آورد [...] چون خداوند ـ تعالی و تقدّس ـ خواست که عالم ارواح را بیافریند به آن زبدهٔ نورانی نظر کرد، زبده بگداخت و به جوش آمد. از زبده و خلاصهٔ آن زبده، روح خاتم انبیا بیافرید و از زبده و خلاصهٔ آن باقی ارواح اولوالعزم بیافرید، و از زبده و خلاصهٔ آن باقی ارواح رسل بیافرید، و از زبده و خلاصهٔ آن باقی ارواح انبیا بیافرید، و از زبده و خلاصهٔ آن باقی ارواح اولیا بیافرید.» و آنگاه به ترتیبْ زُهّاد، عُبّاد، مؤمنان و سایر آدمیان را ذکر می‌کند. (زبدةالحقایق ۲۹۰ ـ ۲۹۱) از خاتم پیامبران تا اولیا را باید ارواح مکرّم به معنای اخص شمرد، و البته سایر ارواح علوی همچون عقول و نفوس سماوی و ملایک را نیز بر آنها افزود.



در جلد ۱، ضمن بحث از نمادگرایی حافظ و در سنجشی میان او و دیگر غزلسرایان، با ذکر نمونه‌هایی از نعتهای صریح و با ذکر نام و القاب پیمبر اسلام، نتیجه گرفتم که حافظ برخلاف سایر غزلسرایان تا روزگار خود هرگز در غزل به صراحت نام و نشان حضرت را نیاورده است، و همین امر را از ویژگیهای شیوهٔ او در زمینهٔ شعر سمبولیک دانستم. (نک. ۵۶۹ ـ ۵۷۲.) البته در همان‌جا این پرسش را هم کردم که چگونه ممکن است کسی چون حافظ تا بدین حدّ پروردهٔ دینی باشد که کتاب آن را از بر داشته باشد و هیچ‌گونه سخنی حتی به اشارت از صاحب آن شرع نگفته باشد؟ (حتماً توجه داریم که «چراغ مصطفوی» در ۶۵/۴ نامی یا کنایه‌ای از گل سرخ است، و نه یادکرد آشکار از حضرت.)

اکنون، بی‌آنکه اطمینانی از صحت این حدس (همچون هر حدسیه‌ای) داشته باشم، تنها با تأملی در روال و ساختار این غزل، احتمال می‌دهم خواجه صفاتی از

پیامبر (ص) را در آن درج کرده باشد، اگرچه ـ به تأکید می‌گویم ـ این غزل تمامی شروط و نشانه‌های یک شعر نمادگرا را دارد، و شاید هم شامل هر محبوب دیگری نیز در دایرهٔ نگاه شاعرانهٔ خواجه باشد. این را نیز پیشتر بگویم که کلّ اشعار و ابیاتی از او که گمان این نگارنده را به سمت ذکر آن حضرت می‌برد در مجموع معدود است و بیش از سه چهار مورد در غزلیات وی نیست، چنان‌که دیگر موارد را هم در جای خود مطرح خواهم کرد.

در بیت ۱، سیه‌چردگی (به‌ویژه وقتی «شیرینی» بدان می‌پیوندد) بیانگر ملاحت است و یادآور این حدیث: کانَ یوسُفُ حَسَناً و لٰکِنَّنِی اَملَح. بحارالانوار، طبع کمپانی، ج ۷، ص ۱۹۰، و چند روایت در مقایسهٔ حسن حضرت رسول (ص) با یوسف در اللآلئ المصنوعة، ج ۱، ص ۲۷۳ به نظر می‌رسد. (فروزانفر، احادیث مثنوی ۲۱) راوندی هم بر این مبنا حضرت را می‌ستاید: «شیرین‌زبان اَنَا اَفصَح، کوچک‌دهان اَنَا اَملَح» (راحة‌الصدور ۷) بد نیست در این قیاس به «شیرین‌دهن» نیز توجه کنیم. «خاتم» و اشاره‌ای که به اختصاص آن به محبوب مورد نظر می‌شود تقویت‌کنندهٔ این گمان است که چیزی چون خاتمیتْ مورد نظر بوده است. در بیت ۵: کمال هنر (= فضیلت) و پاکی دامانْ اسنادهایی کاملاً اخلاقی است، خاصه که توجه قلبی پاکان دو عالم به سوی محبوب موصوف است. شکی نیست که در اشعار حافظ در چند مورد اشارتی به خُلق نیکوی محبوب، خواه به جد و خواه طنز، شده است، اما می‌توان پرسید: در کدام مورد تا بدین مایه و با این درجه از جِدّ به اخلاق و مکارم پرداخته آمده است؟ «همت پاکان دو عالم» را در کجا بجز این به کسی نسبت داده است؟ از «دم عیسی» هم می‌گذریم، چه ممکن است گفته شود در سنت شعری، بسیار به انواع معاشیق منسوب گردیده، اگرچه به گمان من نمی‌توان از آن در بافت ویژهٔ شعر بدون توجه گذشت. سرانجام در تخلص، واژهٔ «معتقد» را با تمامی معانی و بارهای دینی و عرفانی آن داریم. حافظ «از معتقدان» است، و نه فرضاً از عاشقان، دوستداران و حتی ارادتمندان. اینجا شامل محبوب عارفان (حق) هم نمی‌شود، چون غزل خود به اصطلاح داد می‌زند دربارهٔ شخص است، شخصی در برترین ساحت اخلاقی در نظر شاعر.

در بحث پیشگفته، موارد متعدد از ستایش صریح حضرت را با ذکر نام و نشان داده‌ام؛ اما آیا غزل سمبولیک در اشاره به حضرت وجود داشته است تا فرضاً بتوان این شعر خواجه را در امتداد همان سنّت قلمداد کرد؟ آری، پیش از حافظ هم بوده‌اند شاعرانی که غزل نمادگرا را وسیلتی برای بیان پوشیده و شاعرانهٔ معتقدات خود قرار

داده باشند. به نمونه‌ای از امیرحسن دهلوی بسنده می‌کنم:

خـواه صـلای خـوف ده، خـواه بشـارت امـان
هـرچـه مـراد تـو بـوَد، هست مـراد مـن هـمان

آدمـئی پـری‌صفت، چـون تـو نـیافتم دگـر
بـر صـفت پـری چرا زادمـیان شـوی نـهان؟

شـیر فـلک نـیاورد طـاقت تـیر غـمزه‌ات
من چه سگم که چون تویی بر چو منی کشد کمان؟

تـا نـفسیست در تـنم، بـی‌تو نـفس کـجا زنـم؟
کیست ازیـن نـفس مـرا بـا نـفس دگـر ضـمان؟

ای بـه دو لعـل چـون شکـر، زبـدهٔ اولیـن بشـر
وآی بـه دو چشـم جـان‌ستان، فـتنهٔ آخـرالزمـان

من به خدا، کـه از خـدا جـز تـو طـلب نـمی‌کنم
روی نـیاز بـر زمـین، دست دعـا بـر آسـمان

نـزد تـو آورد حسـن، قـصّهٔ عـجز و بـیکسی
تو، به کمال مرحمت، بیکس و عـاجزش مـمان

(دیوان ۳۰۲ـ۳۰۳)

سنجش غزل حسن با حافظ از نظر ارزشهای هنری یا معیارهای سمبولیسم بی‌گمان قیاس مع‌الفارق است، لیکن از نظر محتوایی، پاره‌ای همسانیها میان این‌دو هست، که به اختصار تمام ذکر می‌کنم: در حافظ صفاتی دال بر تعیّن بشری، چون سیه‌چرده و گندمگون، هست و در شعر حسن ذکر واژهٔ «بشر». حافظ از استعارهٔ «خاتم» احتمالاً در اشاره به خاتمیت بهره گرفته و حسن از بشر اولین و آخرین. شیرین‌دهانی در هردو هست. حافظ از دم عیسوی و همزمان کشتن سخن می‌گوید و حسن از وعدهٔ امان و وعید عذاب. خواجه از همت و دعای همهٔ پاکان در حق محبوب یاد می‌کند، حسن هم دست دعا بر آسمان دارد. حافظ خود را «از معتقدان» می‌خواند و حسن قصهٔ عجز و بیکسی به مخاطب می‌برد.

در هر حال، به گمانم خوانندگان می‌دانند که نگارنده گرایشی ویژه به تفسیر بر وفق دین، عرفان و... به هر تمهیدی و هر ضرب و زوری ندارد، لیکن این دلیل نمی‌شود که اگر استنباط خاصی در زمینه‌ای داشته باشد به این یا آن ملاحظه از طرح آن طفره رود. باری، غزل را در مجموع می‌توان دارای ساختاری دانست که از آغاز تا

ابراز اعتقاد در آخر، تماماً تنسیق صفات برای محبوب است، گذشته از این‌که بیتهای ۱ و ۵ آشکارا دارای صنعت معروف بدین نام است. در کمتر غزلی از او این همه صفت را، از جمال و ملاحت صورت و خرّمی و گشادگی بشره تا ویژگیهای درونی و اخلاقی، در کنار همدیگر می‌توان دید.

۱ دل سراپردهٔ مَحبّت اوست
دیده آینه‌دار طلْعت اوست
۲ من، که سر درنیاورم به دو کون
گردنم زیر بار منّت اوست
۳ تو و طوبی، و ما و قامت یار
فکر هرکس به‌قدر همّت اوست
۴ گر من آلوده دامنم، چه زیان؟
همه عالم گُواه عصمت اوست
۵ من که باشم دران حرم که صبا
پرده‌دار حریم حرمت اوست؟
۶ دور مجنون گذشت و نوبت ماست
هر کسی پنج روز نوبت اوست
۷ مُلکَت عاشقی و گنج طرب
هرچه دارم ز یُمن دولت اوست
۸ فقر ظاهر مبین، که حافظ را
سینه گنجینهٔ مَحبّت اوست

۱. سیف فرغانی، با اندکی تفاوت از جهت التزام الف تأسیس:
دوست سلطان و دل ولایت اوست — خرّم آن دل که در حمایت اوست
(دیوان ۲، ۶۷)

دل: عرش اکبر خدای بل بر تر از آن؛ نجم رازی: «دل در عالم صغریٰ به مثابت عرش است در عالم کبریٰ، و یُمکن دل را خاصیتی است و شرفی که عرش را نیست، و آن، آن است که دل را در قبول فیضان فیض روح، شعور بر آن هست و عرش را شعور نیست.» (مرصاد ۱۸۹ ـ ۱۹۰) هم او: «روح در غایت لطافت است، پذیرای عکس تجلّی صفات الوهیت نمی‌تواند شد، و ملایکه همچنین. و حیوانات را مُدرِکات پنجگانهٔ عقل و دل و سِرّ و روح و خَفْی ندادەاند که بدان ادراک انوار تجلّی

صفات الوهیت کنند. پس حکمت بی‌نهایت و قدرت بی‌غایتْ آن اقتضا کرد که در وقت تخمیر طینت آدم به ید قدرت در باطن آدم، که گنجینهٔ خانهٔ غیب بود، دلی زُجاجه‌صفت بسازد، کثیفی در غایت صفا، و آن را در مشکاة جسد کثیف کدر نهد، و در میان زجاجهٔ دلْ مصباحی سازد که «المِصباحُ فی زُجاجةٍ» و آن را سِرّ گویند و فتیلهٔ خَفْی در آن مصباح نهد.» (همان ۱۲۱) نظامی، درست از همین روی دل را «اِکدِشِ [= دورگهُ ـم] جسمانی و روحانی» می‌خواند:

دل، که بَرو خطبهٔ سلطانی است اکدش جسمانی و روحانی است

(مخزن ۴۹)

سلطان ولد: «مقصود ما از دل، آن قطرهٔ خون نیست، و یا آن گوشت‌پاره، آنچنان دلْ جمله حیوانات را هست [...] همچنان‌که نور چشم، عین آن سپیدی و سیاهی چشم نیست؛ رهگذر بینایی، صورت آن چشم شده است. و همچنین شنوایی، قالب گوش و استخوان نیست؛ رهگذر شنوایی است.» (معارف ۸۶) عزالدین محمود کاشانی در توصیفی موجز: «معرفت اوصاف قلبْ کماهی متعذّر است و عبارت از آن متعسّر، به سبب دوام تقلّب او در اطوار احوال و ترقی در مدارج کمال، و از این جهت او را قلب خوانند. و چون احوالْ مواهب الهی‌اند و مواهب او نامتناهی، تقلب و ترقی قلب در مدارج کمال و معارج جمال و جلال ازلی، بی‌نهایت بوَد. لاجرم اوصاف و احوال او در حدِّ عَدّ و عدِّ حدّ نگنجد. هرکه در تحدید و تعدید آن سخن رانَد، اگر به حقیقت درنگرد یقین بداند که جز تعیین حدّ ادراک و تبیین نصیب استعداد خود از آن نکرد. چندین هزار غوّاص بحر معارف در بحر معرفت دلْ غوّاصی کردند و هیچ‌یک به قعر او نرسید و استیفای کُنه غرایب و عجایب او نکرد، و نیز نه هرکه از وی اثری بیافت از آن اثر خبری بازداد [...] عرش رحمان و منزل قرآن و فرقان و برزخ میان غیب و شهادت و روح و نفْس و مجمع‌البحرین مُلک و ملکوت و ناظر و منظور پادشاه و مُحب و محبوب اله و حامل و محمول سرّ امانت و لطف الهی، جمله اوصاف اوست.» (مصباح‌الهدایة ۹۷ـ۹۸) عطار دل را «مَقعد صدق» می‌خواند (در برابر خُلد، که آن را «خانهٔ نفْس» می‌نامد):

خانهٔ نفس است خلد پرهوس خانهٔ دل مَقعد صدق است و بس

و در این باره که دل عرش خدای است:

پادشاه خویش را در دل ببین عرش را در ذرّه‌ای حاصل ببین

(منطق‌الطیر، طبع گوهرین، دو بیت مذکور به ترتیب در ص ۴۷ و ۶۳ به غلط ضبط

شده؛ در اولی «مقصد صدق» آمده و در دومی «هوش را در ذره‌ای». نک. مهدی نوریان، «منطق‌الطیر سلیمانی کجاست؟» نشر دانش، س هشتم، ش ششم، مهر و آبان ۱۳۶۷، ص ۳۴.)

(دربارهٔ دل، مطالب بی‌شمار به صورت کتاب و مقاله نوشته‌اند؛ عجالتاً می‌توانید به این مقالهٔ سودمند رجوع کنید: محمدمهدی ناصح، «دل در تعبیرات عرفانی فارسی»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، ش سوم و چهارم، س هفدهم، پاییز و زمستان ۱۳۶۳، مسلسل ۶۷، ص ۵۰۳ ـ ۵۲۷.)

خواجو دل خود را چنین توصیف می‌کند:

فهرست صحیفهٔ معانی دل ماست | طاوس ریاض لامکانی دل ماست
با نور تجلّی تو بر طور جلال | مجروح ندای «لن ترانی» دل ماست

(دیوان ۵۲۰)

آیینه‌دار: آن‌که آینه فرا روی عروس گیرد تا او خود را در آن بنگرد. (نک. ح ۳۰/۴.) پیداست اطلاق این صفت به دل از این روی است که، از نظرگاه عارفانه، دل پاک و پیراسته و صیقل‌یافته آیینهٔ بازتابندهٔ جمال حق و عنصری الهی در وجود آدمی است.

طلعت: نک. ح ۵۰/۱۰.

۲. درست مضمون بیت دیگر اوست: سرم به دنیی و عقبی فرو نمی‌آید... (نک. ح ۲۶/۲.) در باب بیت اخیر گفتم که: سه ضلع دنیا، عقبی، مولیٰ مورد نظر شاعر بوده (برخلاف پاره‌ای پندارها که آن را مثلاً نشانه‌ای از سرکشی شاعر بر کون و مکان و عالم و آدم می‌انگارند) منتها «مولیٰ» در آنجا حذف شده، که همین موجب برخی برداشتهای آنچنانی از آن گردیده، در حالی که مفهوم «مولیٰ» در بیت حاضر با لخت دوم (کسی که شاعر با وجود بی‌اعتنایی به دو جهان ـ خواه به حقیقت و خواه به ادعا ـ منت‌دار اوست) به آن افزوده شده است. به هر حال، چنان‌که ملاحظه می‌کنید، همین بیت، خود نشان‌دهندهٔ درستی تفسیر این نگارنده از بیت یاد شده است.

۳. کمال خجندی:

نیست ما را سرِ طوبی و تمنای بهشت | شیوهٔ مردم نااهل بود همت پست

(دیوان ۸۹)

ناصر بخارایی، با ارسال مثل:

همت من همه بر قامت و بالای شماست | مرغْ پرواز ز پستی به سوی بالا کرد

(دیوان ۲۳۷)

هم او:

زاهد و روضهٔ رضوان، من و خاک درِ یار　　　　هر کسی را غرضی درخور همت باشد

(همان ۲۴۷)

می‌بینیم که با احتساب بیت حافظ، هرچهار بیت در مضمون و حتی واژهٔ «همت» اشتراک دارند. معلوم هم نیست که از سه شاعر کاملاً معاصر (حافظ، کمال و ناصر) کدام‌یک از دیگری اقتباس کرده، هرچند احتمال بهره‌گیری اینان از شاعران پیش از خود نیز هست، زیرا مضمون پیشینه‌ای دراز دارد. اما آنچه نمی‌توان از آن گذشت این‌که بیت حافظ با وجود آن‌که از نظر وزن کوتاهتر از بقیه است بیانی نیرومندتر، گویاتر و برنده‌تر دارد و همین ایجاز اعجازگونه‌اش آن را درشمار امثال سایر قرار داده است. اما از نظر محتوایی، بیتهایی از این شمار معمولاً خطاب به زاهد است، حتی اگر ذکر نشده باشد، و اگر هم آن را اختصاص به زاهد ندهیم می‌تواند شامل هر آدم زاهدسیرت، متشرع، متعبّد و به‌طور کلّی هرآن‌که همت او مقصور بر ابتغای بهشت و اجر و مزد است باشد، یا به قول خواجه هرکس که «بندگی چو گدایان به شرط مزد» می‌کند. البته دیدیم ناصر «زاهد» را ذکر کرد، یا امیرخسرو، در بیتی هموزن بیت حافظ:

زاهد و باغ خلد و ما و حبیب　　　　هر کسی را بود تمنایی

(دیوان ۵۶۸)

طوبیٰ: (که در متن می‌تواند به صورت ممال «تو و طوبیّ و...» نیز خوانده شود) ابن‌درید اصل «طیب» را هم «ط و ب» می‌داند و «طوبیٰ لَهُ» (= خوشا بر او) را مثال می‌زند، و می‌گوید: واژه‌ای شامی است، و من گمان می‌کنم رومی باشد. او «طوبی» را معادل «الآجُرَّة» می‌داند [=اجر و مزد، لغت مصری؛ نک. المعرّب ۲۲۹ ح ـ م]. جوالیقی عین قول ابن‌درید را نقل می‌کند. (همان‌جا) و در جایی دیگر آن را معرّب از هندی می‌داند و می‌گوید: «طوبی» نام هندیِ بهشت است. همچنین آن را از نظر صرفی بر وزن «فُعلیٰ» یعنی افعل وصفی مؤنث (مذکر آن: اَطیَب) می‌خواند. (همان ۲۲۶) طوبیٰ: درختی در بهشت؛ و در تنزیل عزیز آمده: طُوبیٰ لَهُمْ و حُسنُ مآبٍ (لسان‌العرب) خداوند در پاسخ عیسی (ع) که پرسید: طوبی چیست، فرمود: شَجَرةٌ فی‌الجَنَّةِ اَنَا غَرَسْتُها تَظِلُّ الجِنان. (کلیات حدیث قدسی ۱۹۵ ـ ۱۹۶) (درختی است در بهشت که من کاشته‌ام و بر تمامت بهشت سایه می‌افگند. [اگر «الجَنان» به فتح باشد، یعنی بر دل سایه می‌افگند ـ م]) پورنامداریان، در بیان معنای رمزی «طوبی» و در اشاره به پیشینهٔ

اساطیری آن: وصفی که در رسالهٔ «عقل سرخ» شیخ اشراق از درخت طوبی و سیمرغ ـ که بر سر آن آشیان دارد ـ می‌آید، کاملاً یادآور درخت ویسپوبیش و مرغ سَئِنَ در «رشن‌یشت» از یشتهای اوستا یا هَرْویسپ تخمک و سین‌مُرْوْ (سیمرغ) در بندهشن و دیگر آثار پهلوی است. شیخ اشراق جای درخت طوبی را در میان یکی از یازده کوه قاف قرار داده است [...] سهروردی در وصف درخت طوبی در رسالهٔ «عقل سرخ» از زبان فرشته می‌نویسد: هرکس که بهشتی بوَد چون به بهشت رود آن درخت را در بهشت بیند... سیمرغْ آشیانه بر سر طوبی دارد، بامداد سیمرغ از آشیانهٔ خود به در آید و پر بر زمین بازگستراند، از اثر پر او میوه بر درخت پیدا شود و نبات به زمین. (رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی ۱۶۰ ـ ۱۶۱)

و اما محمّد دارابی بیت را مرتبط با فرمایش امام صادق می‌داند و معتقد است به سند صحیح مَروی است: العبادةُ ثلاثةٌ: قَومٌ عَبَدَ الله ـ تبارک وَ تعالیٰ ـ خوفاً لِلعِقاب، فَتِلکَ عبادةُ العَبید، و قومٌ عَبَدَ الله ـ عزّ و جلْ ـ طلباً لِلثّواب، فتلک عبادةُ الأَجراد، و قومٌ عَبَدَ الله ـ عزّ و جلْ ـ حُبّاً لَهُ، فتلک عبادةُ الأَحرار.» (لطیفهٔ غیبی ۷۸) که پرستش بنده‌گونه، زاهدآسا، و آزاده‌وار را از هم جدا کرده است. به نظر این نگارنده، و با توجه به تأثیرپذیری فراوان حافظ از کتاب نجم رازی، بعید نیست از این فراز بهره برده باشد: «اگر به دون‌همتی و ابله‌طبعی سر به سبزهٔ شجرگی فرود آرد و طلب ثمرگی نکند، از اهل جنّات و درجات گردد، که: اِنَّ اکثرَ اهلِ الجَنّةِ البُلْه [حدیث، نک. ح ۳۱۲/۵ ـ م] و اگر به مقام ثمرگی رسد، که مرتبهٔ معرفت است، از جملهٔ اهلُ اللهِ و خاصَّتُهُ گردد.» (مرصاد ۱۰۵) گفتنی است طوبی از مقولهٔ «شجر» است، نجم هم «دون‌همتی» را ذکر کرده، ضمن این‌که کلام او نیز خالی از طنز در باب زاهدان بهشتجوی نیست، چه «سر به سبزهٔ شجرگی فرود آوردن» ایهامی به سبزه‌خواران یعنی جانوران علفخوار دارد. اگر هم حافظ مستقیماً از آن متأثر نشده باشد، به هر حال سخن هردو از یک سنخ است.

۴. حافظ بیتی دیگر، نزدیک به همین مضمون، دارد:

من ارچه عاشقم و رند و مست و نامه‌سیاه   هزار شکر که یاران شهر بی‌گنهند

بیت متن می‌گوید: من از شمار ممکنات و از جهان مادّه‌ام؛ پس آلودگی در طبع و طبیعت من است. اما محبوب من وجودی است واجب و ورای عالم خاک و جز از عالم ضدّ و جنس؛ معنی و روح محض است و از این سِمت و وصمت برکنار و پاک. خیر و شر (اخلاقی بودن) فقط به ممکنات و محسوسات تعلق می‌گیرد، یعنی به آنچه

اِفساد و اصلاح و کلاً تغییر و تبدّل می‌پذیرد، حال آن‌که خدا (عین خیر، خیر مطلق) ماورای خیر، و ماده (عین شر، شر مطلق) است، لذا هیچ یک جنبهٔ اخلاقی یا خیر و شر ندارد. خداوند عصمت مطلق است و «همه عالم» (عالم محسوسات علی‌الاطلاق) گواه بر آن عصمت. (نک. پورجوادی، درآمدی به فلسفهٔ افلوطین ۴۷ ـ ۵۲.) مضمون به گونه‌ای بیان شده که در ابتدای نظر، دو مصراع از دو مقولهٔ متفاوت به نظر می‌آید، که شگردی شکلی و بیانی است. اما به نظر این نگارنده تحت تأثیر این بیت سعدی است، که درست به همین روال است:

نظر پاک مرا دشمن اگر طعنه زند　　　دامن دوست بحمدالّله از آن پاکتر است

(غ ۷۰)

۵. ناصر بخارایی آن را به این شکل بیان می‌کند:

مرا دل می‌کشد جایی که آنجا　　　صبا را زَهرهٔ آمد شدن نیست

(دیوان ۲۱۲)

نیز (با واژهٔ «حریم»):

در حریم وصلش، ای دل، کی نزول افتد ترا

کاندر آن منزل، دل از بیم صبا هرگز نرفت

(همان ۲۱۹)

در بیت اول ناصر، خود صبا جرأت رفتن به حریم دوست را ندارد، ولی در بیت دوم، صبا خود عامل رعب است برای دلی که می‌خواهد در آن حریم فرود آید. در مجموع چنین برمی‌آید که ناصر چنین برداشتی از کارکرد صبا داشته: صبا (که مطابق سنت شعری به همه‌جا سر می‌کشد، پیام می‌آرد و می‌برد و چه بسا غمّازی و خبرچینی می‌کند) در اینجا در کارکردی متضاد و پارادوکس‌گونه با آن، خود به پرده‌دار و حافظ حریم قدسی یار بدل شده. همچنین صبا تنها کسی است که به حدود یا محدودهٔ دلدار راه یافته، ولی او نیز دستوری و یارای پیشتر رفتن و ورود به خلوت و بارگاه او را نیافته و لاجرم به حاجبی (لابد از نوع بوّابی، و نه از نوع خاصتر همچون «حاجب درِ خلوتسرای خاص» ۲۹/۵) بسنده کرده است. در مضامین خود حافظ دربارهٔ صبا، مواردی هم هست که دلدارْ صبا را کُند و بند بر پای می‌نهد و مقهور خود می‌کند، مثل: زلف دل‌دزدش صبا را بند بر گردن نهاد... (۳۹۴/۵) یا: صد باد صبا آنجا با سلسله می‌رقصند... (۴۸۴/۴) پس نه شگفت اگر صبا، با همهٔ قدرت حرکت و سرعت نفوذ، تنها پرده‌دار دربار جلال «او» باشد و به کسی بار و اذن دخول ندهد. توجه داشته باشیم

که صبا در اشعار دارای نقشها و کارکردهای گونه‌گون و گاه متضاد است، چنان‌که مثلاً، به رغم مقهوریت یاد شده و ممنوعیت دخول به حریم خاص دلدار، گاهی آنچنان به او نزدیک است که با گشودن تارها و شکنهای زلف او نافه‌گشایی می‌کند. (نک. ح ۱/۲.)

پرده‌دار: = حاجب؛ حسن انوری: خادمی ویژه در دربار، عهده‌دار اموری در هنگام بار عام سلاطین چون بالا بردن پرده به هنگام ورود و خروج پادشاه یا دیگر بزرگان، ابلاغ اوامر پادشاه دربارهٔ مسایل بارخواهان، تفحص دربارهٔ اینان و نظایر اینها بوده است. پرده‌دار با حاجب در اغلب موارد یکی بوده است، ولی باید گفت که به‌ویژه در روزگار غزنویان، حاجب یک نوع مأمور تشریفات بوده که کارهای مختلف انجام می‌داده و مقام او از پرده‌دار بزرگتر بوده و احیاناً در هنگام جشنها یا دیگر مواقع بخصوص که اهمیت خاص داشته پرده‌داری به حُجّاب سپرده می‌شده است، چنان‌که ابوالفضل بیهقی می‌گوید: روزی سخت باشکوه بود و حاجبی چند سپاه‌دار [کذا؛ سیاه‌دار؟ ـ م] و پرده‌دار. به نقل از لغت‌نامه (اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۲۳ ـ ۲۴، به تلخیص؛ نیز نک. «حاجب» در: ح ۲۹/۵.)

حرم ـ حریم ـ حرمت: که به صورت جناس اشتقاق یا اقتضاب به کار رفته، هر سه هم‌مادهٔ «حرام» است، یعنی آنچه دست یازیدن بدان یا درگذشتن از آن منع گردیده است. حرم: گِرداگرد، و مکّه و حَرَمُ‌الله، و گرداگرد مدینه و جای محفوظ و حرمت و آبرو و حرام، جمع: اَحرام (منتهی‌الارب) حریم: آنچه دست زدن یا نزدیک شدن به آن حرام گشته، صحن مسجد، جمع: حُرُم (لسان‌العرب) حریم: اسم، آنچه از پیرامون خانه و عمارت که بدان متعلق باشد، مکانی که حمایت و دفاع از آن واجب باشد، جمع: اَحرُم، احاریم (معین) حرمت: عربی حرمة: اسم، آنچه شکستن آن روا نباشد، جمع: حُرُمات؛ خدای تعالی می‌فرماید: وَ مَنْ یُعَظِّمْ حُرُماتِ اللهِ [حج ۳۰] یعنی آنچه قیام بدان واجب است. حرمةُ‌الرّجُل: حرم مرد و اهل وی (منتهی‌الارب)

حریم حرمت او: جبروت الهی، بارگاه استغنا (به گفتهٔ حافظ)، حجاب‌العِزَّة؛ عطار:

بود راهی خالی‌السیر، ای عجب — ذرّه‌ای نه شرّ و نه خیر، ای عجب
بود خاموشی و آرامش درو — نه فزایش بود و نه کاهش درو
سالکی گفتش که: ره خالی چراست؟ — هدهدش گفت: این ز عزّ پادشاست

(منطق‌الطیر ۹۰؛ لخت آخر مطابق سه نسخه‌بدل؛ متن غلط مسلم: این ز فریاد شماست [!] نک. نوریان، مقالهٔ مذکور در: ح ب ۱، ص ۳۵.) شیخ اشراق: «بدان که

بالای این کوشکِ نُه‌اشکوبْ طاقی است که آن را شهرستان جان خوانند و او بارویی دارد از عزّت و خندقی دارد از عظمت.» («فی حقیقة العشق»، مجموعهٔ آثار فارسی ۲۷۵) حجاب عزت، بزرگی بیکران پروردگار است که خود چونان حجابی است بازدارنده از رسیدن ناقصان و ناتوانان بدان. هم به گفتهٔ عطار در همان‌جا:

عـزّت ایـن در چنین کـرد اقـتضا　　　کـز درِ مـا دور مـاند هـر گـدا

خواجه:

هر راهرو که ره به حـریم درش نـبرد　　　مسکین برید وادی و ره در حرم نداشت

۶. به گفتهٔ خود او:... که بیش از پنج روزی نیست حکم میر نوروزی؛ عدد «پنج» از اعداد مصطلح و تکرارشدنی است. (در این مورد، نک. ح ۷۵/۵.) مصراع متن به نـام حافظ مَثَل شده است. (امثال و حکم ۴، ۱۹۴۱)

۷. غزل در قزوینی ۱۱ بیت است، که خانلری سه بیت آن را الحاقی دانسته (دیوان، ح غ ۶۰) امّا سلیم نیساری یکی از آن سه بیت را اصلی تلقی و آن را پس از بیت ۷ درج کرده است:

من و دل گر فدا شدیم، چه باک؟　　　غرض اندر میان سلامت اوست

(دفتر دگرسانیها ۱، ۲۵۳)

۸. فقر: دربارهٔ فقر یا غنای حافظ و بحث صحت یا سقم این یا آن، نک. ج ۱، ۵۳-۵۹؛ در باب فقر و معانی آن، از معنای معمول تا مفهوم مصطلح در تـصوّف، نک. ح ۴۰/۱۰.

۶۱

۱ صبا، اگر گذری افتدت به کشور دوست
بیار نَفحه‌ای از گیسوی مُعَنبر دوست
۲ به جان او، که به‌شکرانه جان برافشانم
اگر به‌سوی من آری پیامی از بر دوست
۳ اگر چنان‌که دران حضرتت نباشد بار
بدین دو دیده بیاور غباری از در دوست
۴ منِ گدا و تمنّای وصل او، هَیهات
کجا به‌چشم ببینم خیال منظر دوست؟
۵ دل صَنَوبَریم همچو بید لرزان است
ز حسرت قد و بالای چون صَنَوبر دوست
۶ اگرچه دوست به‌چیزی نمی‌خرد ما را
به‌عالمی نفروشیم مویی از سر دوست
۷ چه باشد ار شود از بند غم دلش آزاد
چو هست حافظ خوشخوان غلام و چاکر دوست؟

۱. نَفْحَه: نفح + ة (تای مرّه) نَفْح: مصدر؛ الف. دمیدن، وزیدن (نسیم) ب. پراگنده شدن بوی خوش چیزی؛ ج. اسم مصدر؛ وزش (نسیم) و پراگندگی بوی خوش؛ نفحه: عربی نفحة، اسم مرّه (در پارسی اسم) یک بار دمیدن و وزیدن (نسیم) و یک بار پراگندگی بوی خوش؛ جمع: نَفَحات به فتح اول و دوم (معین) نفحة: باد و یک بار وزیدن باد و عطیّه (منتهی الارب) سنایی:

پس ازین روضهٔ توکّل جوی　　　بوی راحت ز نفحهٔ گُل جوی
(مثنویها ۶۶)

به صورت جمع، در بیت حافظ:... شَمّه‌ای از نَفَحات نفس یار بیار (۲۴۴/۳)
۲. شکرانه: اینجا = نذر و نیاز برای تحقق چیزی در آینده (دربارهٔ معنای دیگر، نک. ح ۵/۶.)
۳. بار: اسم؛ الف. اجازه، رخصت، دستوری؛ ب. اجازهٔ حضور نزد شاه یا امیر؛ بار

خاص = پذیرایی خصوصی سلاطین و امرا؛ انجمن خاص، مقابل بار عام = پذیرایی عمومی، انجمن عام؛ ج. بارگاه، سراپرده (معین) فعل آن: بار دادن = اجازه و دستوری ورود به بارگاه یا سراپرده دادن؛ درخواست آن: بار خواستن، بارخواهی؛ بی‌گمان واژه‌ای پارسی است اما در هیچ‌یک از منابع در دسترس این نگارنده توضیحی در این‌که این واژه به این معنای خاص از چه ریشه‌ای و اشتقاق آن چگونه است یافت نشد، اما از باب حدس، بعید نیست از واژهٔ «بار» به معنای کران و کرانه، از ریشهٔ bār = بدان سو رفتن، عبور کردن و گذشتن، از اوستایی ـ pāra = سرحد و مرز، آسی ـ far = آن سوی و آن طرف باشد. (با بهره‌گیری از فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی، ذیل «بار» پسوند مکان) و اما به عنوان اصطلاحی دیوانی، حسن انوری: «بار: اجازهٔ ورود در مجلس عام پادشاه، بدون آن‌که هیچ‌یک از حاضران، از وضیع و شریف، حقّی خاص نسبت به دیگران داشته باشد. اصل غرض در آن، وجود تماس مستقیم پادشاه با خلق و شنیدن بی‌واسطهٔ مشکلات و مسایل و تظلّمات آنها به منظور جلوگیری از ستم عمّال حکومت و یا هر زورگو یا قدرتمدار دیگر بر دیگران بوده است. (در باب چگونگی بار و بار دادن و جزئیات آن، نک. اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۲۱ـ۲۳.)

۴. تمنّا: عربی تمنِّی، از باب تفعّل (مثل دیگر مصادر عربی مختوم به «ی» که در پارسی به «آ» بدل می‌شود، مثل تقاضی، تماشی و تسلّی که تبدیل به تقاضا، تماشا و تسلّا شده است.) غزالی «تمنا» را هم تعبیری از رجا (= امید) می‌داند، و دربارهٔ رجا می‌گوید: «و باشد که تمنّا گویند.» (کیمیا۲، ۳۸۷) که دقیقاً در خصوص این بیت و نظایر آن صادق است.

هَیهات: پیداست در بیان حسرت و نومیدی است. (دربارهٔ این واژه، نک. ح ۳۹/۴.)

منظر: اینجا چهره و رخسار، اگرچه می‌تواند نظری هم به معنای اسم مکانی آن، یعنی محل نظر کردن (= ایوان و شاه‌نشین معبود و محبوب) داشته باشد (چنان‌که در ۳۳۱/۳: سزای تکیه‌گهت منظری نمی‌بینم، به همین معنی آمده، که ایهامی هم به معنای چشم دارد.) به هر حال، لخت دوم استفهام انکاری است، از آن روی که لحن شاعر نومیدانه است (چنان‌که در بحث دربارهٔ تلقی حافظ از لقای الهی و امکان آن به موارد متعدد از این نومیدی یا ناممکن‌بینی اشاره کرده‌ام.)

۵. دل صَنوبری: به دلیل شباهت دل آدمی به میوه‌مانندی است بر درخت صنوبر. صَنَوبَر: چنین است در دهخدا، اگرچه گفته که بعضی به کسر صاد تلفظ می‌کنند.

واژه‌ای است معرّب. (جوالیقی، المعرّب ۲۱۲ م و ح) درخت چلغوزه، به هندی «چرط» (مهذب‌الاسماء، نقل از دهخدا۱) درختی از جنس *Abies* متعلق به خانوادهٔ *Pinaceae* یا تیرهٔ کاجیان [= ناژویان ـ م] از گروه بزرگ سوزنی‌برگان یا مخروطیان (Conifers) که در انگلیسی fir و در عربی صنوبر گفته می‌شود. با آن‌که گفته‌اند کاج نام فارسی درخت صنوبر است و تمامی مترادفات کاج (کاچ، کاژ، ناژ، ناژو) صنوبر معنی شده‌اند، باید گفت صنوبر متفاوت با کاج، و برگ سوزنی‌شکل آن ضخیم‌تر و کوتاهتر از کاج است. صنوبر را در شعر قدیم در مواردی چون تشبیه دل به میوهٔ صنوبر [مثل بیت حافظ ـ م] به کار برده‌اند و دلِ شکسته را به میوهٔ کفیدهٔ آن، و قامت راست و موزون معشوق را به بالای آن مانند کرده‌اند. همچنین از آن روی که صنوبر از درختان غیرمثمر است این بی‌بر و باری را حاکی از تهیدستی و نشان آزادگی صنوبر دانسته‌اند. (برای اطلاع بیشتر، نک. بهرام گرامی، گل و گیاه در هزار سال شعر فارسی ۲۳۵ ـ ۲۴۱.) گفتنی است معنای آزادگی برای صنوبر، شبیه سرو یا سرو سهی است. صنوبر =لبان؛ کوچک آن را صنوبر صغار می‌گویند، با ثمری چون دل گوسفند، و بزرگ آن به صنوبر کبار موسوم است. (امیری، فرهنگ الابنیه ۲۴۸)

بید: درختی از جنس *Salix* متعلق به خانوادهٔ *Salisaceae* یا تیرهٔ بید، که شامل گونه‌های مختلف است. متداولترین گونهٔ آن بید مجنون (Salix babylonica) است، که در تورات به نشستن و گریه کردن در زیر سایهٔ آن در شهر بابِل (Babylon) اشاره شده و شاید از همین جهت بید را با حزن و اندوه مرتبط دانسته‌اند. جای بید بیشتر در کنار نهر و جویبار و برکه است. در عربی بید را صَفصاف، درختی که در صف و ردیف کاشته می‌شود، و نیز خِلاف می‌نامند، و تسمیهٔ واژهٔ اخیر از آن‌روست که، به شرح صیدنهٔ ابوریحان بیرونی، هر چیز تلخ دارای طبیعت گرم است به خلاف آن، که تلخ ولی سرد است. در شعر فارسی، از آن روی که بید مجنون با شاخه‌های باریک و بلند و آویختهٔ آن با مختصر باد و نسیمی می‌لرزد «چون بید لرزیدن» زبانزد شده است. [در اشعار حافظ تمامی موارد کاربرد بید با لرزیدن ارتباط دارد ـ م] بید بار و ثمری ندارد، و شاعران نکته‌سنج از بی‌بر و باری بید، همراه با سایه‌گستری و افتادگی و سر به زیری آن مضامین بدیع پدید آورده‌اند. برگ بید به خنجر و زبان و ماهی، و سنبلهٔ خوشبوی گل نر آن به گربهٔ بر شاخ نشسته، و شاخ و برگ آن به گیسوی پریشان مانند شده است. از زغال بید برای صاف کردن شراب استفاده می‌کردند. نیز از آن مادّه‌ای به نام سالیسیلین استخراج کرده‌اند، که از آن اسید سالیسیلیک و آسپیرین ساخته‌اند. (برای آگاهی بیشتر، نک. همان ۵۱ ـ ۵۹.)

خواجو، که ظاهراً حافظ از او گرفته است:

دل صنوبریم همچو بید می‌لرزد		ز بیم درد فراق تو، ای صنوبر دل
(دیوان ۴۵۱)

سلمان:

دل تـا خـیال قـدّ تـو بـرده‌ست در ازل		زان رویْ راست شکل صنوبر گرفته است

و در پی آن این بیت که دل‌انگیزتر از بیت حافظ است:

شکل صنوبری، که دلش نـام کـرده‌انـد		سلمان به یاد قدّ تـو در بـر گـرفته است
(دیوان ۷۳)

مضمونی دیگر از خواجه:

مـن آن شکـل صـنوبر را ز بـاغ سـینه بـرکندم
که هر گل کز غمش بشکفت، محنت بار می‌آورد

۶. مقتبس است از این بیت بی‌همتای سعدی:

مرا به هیچ بدادی و من هـنوز بـر آنـم		که از وجود تو مویی به عالمی نفروشم
(غ ۴۰۵)

سلمان:

دوست را هردو جهان گـرچـه هـوادارنـد، مـن
دوست‌تر می‌دارم از هردو جهان یک موی دوست
(دیوان ۲۳)

نیز این بیت، که تأثیر بیت سعدی در آن آشکار است:

نسیمی از سر زلف تو می‌خرم به دو عالم		اگرچه خود همه عالم نسیم موی تو دارد
(همان ۱۱۴)

۷. به نظر می‌رسد نظری به این معنی هم دارد که: هرکس که غلام و بندهٔ دوست شد آزاد است:... اسیر بند تو از هردو عالم آزاد است (۳۶/۴) و:... من از آن روز که در بند توام، آزادم (۳۰۹/۱۰)

* * *

غزلی است کاملاً یکدست، بر گِرد دوستداری، تمنا و اخلاص، و البته با ته رنگی از یأس از لقا. هرسه غزل پیاپی او با ردیف «دوست» از همین یکدستی بر حول محور ردیف برخوردارند.

۱ این پیک نامْور که رسید از دیار دوست
واورد حِرْزِ جان ز خط مُشکبار دوست،

۲ خوش می‌دهد نشان جمال و جلال یار
تا در طلب شود دل امّیدوار دوست

۳ دل دادمش به مژده و خِجلت همی برم
زین نقد قلب خویش که کردم نثار دوست

۴ شکر خدا، که از مدد بخت کارساز
برحسب آرزوست همه کار و بار دوست

۵ سَیر سپهر و دَور قمر را چه اختیار؟
در گردش‌اند بر حَسَب اختیار دوست

۶ گر باد فتنه هردو جهان را به‌هم زند
ما و چراغ چشم و ره انتظار دوست

۷ کُحلُ‌الجَواهری به من آر، ای نسیم صبح
زان خاک نیکبخت که شد رهگذار دوست

۸ دشمن به قصد حافظ اگر دم زند، چه باک؟
منّت خدای را، که نِیَم شرمسار دوست

۱. سنایی غزلی دارد با همین ردیف ولی به قافیه‌ای دیگر، که به نظر می‌رسد حافظ تأثیراتی از آن پذیرفته است:

ای پیک عاشقان، گذری کن به بام دوست — برگرد بنده‌وار به گِرد مقام دوست
(دیوان ۸۱۹)

همچنین شعر حافظ مختصر شباهتهایی را با این غزل عماد فقیه نشان می‌دهد:

ما می‌رویم بی‌سر و پا از دیار دوست — بر دل غبار محنت و غم از گذار دوست
(دیوان ۶۱)

نیز خواهیم دید که بیت ۷ هم تأثیر گرفته از سعدی است.

پیک: پارسی است. معرّب آن: فَیج (جوالیقی، المعرّب ۲۴۲) در ریشهٔ آن «ک» و

«گ» هر دو دیده می‌شود. پارسی میانه پیگ payg ایرانی باستان padika مشتق از pad = پا، سنسکریت padika = پیاده، سرباز پیاده (فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی، ذیل «پیک») معرّب آن (فیج) در عربی از زمانهای قدیم به کار می‌رفته، اگرچه فقط معنای رسول راجل (= پیاده) داشته، در مقابل «بَرید»، که رسول راکب بوده است: الفیج: رسول السلطان علیٰ رِجْلِهِ (لسان‌العرب) اما برید: البرید: الرُّسُل علیٰ دَواب (همان) صاحب‌الفُیوج: آنک پیکان را از وی طلب کنند. (تاج‌الاسامی) بیت فرّخی گویای پیاده بودن پیک است:

ز بس کشیدن زرّ عطاش مانده شده‌ست   چو پای پیکان دو دست خازن و وزّان

(دیوان ۲۷۴)

اما در این بیت حافظ، پیک سواره است (به دلیل «راندن»):

تو پیک خلوت رازی و دیده بر سر راهت   به مردمی، نه به فرمان، چنان بِران که تو دانی

در هر حال، پیک را آورندهٔ پیام، خواه شفاهی و خواه مکتوب، و چه پیاده و چه سواره، معنی کرده‌اند. (نک. دهخدا و اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی، که ظاهراً از دهخدا نقل کرده، بدون توضیحات کافی دربارهٔ معنای اصطلاحی پیک از نظر دیوانی.) بیهقی در ماجرای حسنک از دو مرد پیک سخن می‌گوید که در جامهٔ پیکان آراسته بودند تا وانمود کنند از بغداد فرمان خلیفه بر قتل حسنک آورده‌اند. (۲۳۲) از بغداد و پیاده؟

نامور: به سکون یا فتح «م»، چون بر مبنای ایهام خوانشی یا لفظی، هم می‌توان آن را نامبردار و نام‌آور خواند و معنی کرد، و هم نامَوَر (= نامه‌ور، نامه‌بر) و به گمان من با توجه به مشی و شیوهٔ ایهامگرایی حافظ نباید اصرار در یکسویه کردن آن داشت. مگر چنین اصراری را مثلاً در مورد مشابه: زمان خوشدلی دریاب و دَریاب... یا دُریاب (۱۵۸/۲) روا می‌داریم؟ بی‌گمان یک وجه آن «نامَوَر» (به دو فتح) است، اما مگر بارها نامْور (به سکون «م» در تجلیل هر چیز ممدوح یا محبوب به کار نرفته؟ مگر برای بزرگ و مهم جلوه دادن بسیاری چیزها از فتح، جشن و غیره آن همه در تاریخ بیهقی «با نام» (= نامْور) به کار نرفته و در زبان محاوره هم «اسمی» نمی‌گوییم؟ یا مثلاً «نامدار» برای جامه:

گه ز مال طفل می‌زن لوتهای معتبر   گه ز سیم بیوه می‌خر جامه‌های نامدار

(دیوان جمال‌الدین اصفهانی ۱۶۶)

مگر خود خواجه، چنانچه قصد ایهام‌سازی نداشت، نمی‌توانست به جای «نامور»

(که قضارا اقدم نسخ همین را دارند، اگرچه شمار بسیاری از نسخ بعدی «نامه‌بر» دارند، نک. نیساری، دفتر دگرسانیها ۱، ۲۶۶) «نامه‌ور» یا «نامه‌بر» بنویسد؟ البته می‌دانیم تبدیل واجهای «ب» و «و» به یکدیگر در این همه واژه صورت گرفته است، لیکن، باز با تأکید بر امکان قرائت واژهٔ «نامور» به هردو صورت، می‌پرسم: آیا تلفّظ «نامَه‌وَر» (که در سده‌های نخستین ادب دری چیزی عادی است) از شاعری در زمان خواجه، و به‌ویژه با توجه به سلیقهٔ خاص زبانی او، قدری دور از انتظار نیست؟ این در حالی است که وجه «نامه‌بر» (چنان‌که نسخ بسیاری مؤید آن‌اند) هیچ‌گونه غرابت و غریبگی ندارد. و امّا گذشته از رواج وجه اخیر در متون، نامَوَر (به دو فتح) و «نامه‌ور» نیز گاهی به کار می‌رفته، چنان‌که نظامی (دو سده پیش از حافظ) مطابق طبع وحید دستگردی دارد:

هم بدان پیک نامه‌ور دادش سوی آن نامور فرستادش

(هفت‌پیکر ۲۳۰)

اگرچه در چاپ مسکو (ص ۴۱۹) آمده: پیک نامور، یعنی مثل حافظ. (در این باره، نک. جمشید سروشیار، «بسوخت دیده ز حیرت»، نشر دانش، س شانزدهم، ش چهارم، زمستان ۱۳۷۸، ص ۶۲.) نیز در غزلی منسوب به سعدی، مطابق طبع حبیب یغمایی، آمده: ای پیک نامور، که خبر می‌بری به دوست (فروغی غزل را ندارد.) اما در کشف‌الابیات غزلهای سعدی از زنده‌یاد یوسفی بدین صورت است: ای پیک نامه‌بر، که... (که به صفحهٔ ۱۱۶ متن ارجاع شده، لیکن شگفتا که خود غزل نه اصلاً در کتاب آمده، و نه این مصرع در دو فهرست دیگر کتاب، یعنی فهرست به ترتیب حروف اول مطلعها و فهرست قوافی مطلعها دیده می‌شود! هرچند از طبعی چنین مغلوط و مغشوش، که در غیاب و فقدان استاد فقید انجام گرفته است، هیچ‌گونه خطایی نامنتظر نیست.) گفتنی است مطلع حافظ را بیش از هر شعری که یاد کرده‌ام می‌توان تحت تأثیر مطلع همین غزل دانست (البته اگر به واقع از شیخ اجل بوده باشد.) در مورد بیت حافظ، غنی می‌نویسد: «نامور: نامه‌آور». (یادداشتها ۲۹۰)

حِرْز: الموضع‌الحَصین [= جای استوار] حِرزٌ حَریز [= جایی که کسی را مصون و محصون می‌دارد. از همین‌روست که حرز به معنای حریم هرکس، مثل خانه، مغازه و غیرهٔ اوست و در صورت ثبوت اخراج حرز و سرقت، مشمول حدّ ـ م] و تعویذ را حرز می‌نامند. (جوهری، صحاح) دعا یا دو سورهٔ معوَّذتَین را نوشته در دُرج یا لفافی گذارده بر بازوی راست می‌بستند و یا حمایل گردن می‌کردند؛ سنایی، حرز و تعویذ باهم:

شـــاه را کـــافتاب و مـــیغ بـود حرز و تعویذ، رُمح و تیغ بـود
حـرز و تـعویذ و سـایهٔ خـانه بـابت کـودک است و دیـوانـه
(حدیقه ۲۶۶)

نظامی، در مورد حمایل کردن حرز:

چون حرز توام حمایل آمود سرهنگی دیو کی کند سود؟
(لیلی و مجنون ۵)

گاه نیز «حِرز جواد» می‌گویند، یعنی حرز نیکو. حرز یمانی: نـام چـند دعـاست. (نک. ح ۸۵/۳، و نیز «تعویذ» در: ح ۸۶/۸.)

خط مُشکبار: خط ایهام دارد: خط نگارش + خط سبز (دربارهٔ معنای اخیر، نک. ح ۳/۴.) خط مشکبار: یا مشکین یا مشکفام و غیره، از دیرباز به کار رفته، که «مشک»، هم اسنادی از جهت رنگ سیاه آن است، و هم اطلاقی مجازی از لحـاظ خـوشبویی آن. پیداست این هردو صفتْ قابل اطلاق به خطِ نگارش نیز هست. عثمان مـختاری در یک ترکیب‌بند:

هرچند خـط آورد، نگـویم کـه خـطا کـرد زیرا که چنان ترک خطاور به خـطا نـیست
او را ز خـــط مشک فـرستاد خـطاخان خط ساختن از مشک خطاخانْش خطا نیست

تـا پـیشهٔ زلف از خط او غـالیه‌جوییست کـــار خــط بــویاش هـمه غـالیه‌بوییست

تــر گشت مــرا دیــده و نــو زاد مـرا غـم اکنون که خطش را رقـم تـرّی و نـوییست
(دیوان ۵۴۷ـ۵۴۸)

که میان خط صورت و دست گمان‌افگنی کرده است. سلمان، در تشبیه خط رخسار به مشک:

از دل مشک و سمن گِرد برآورده ز رشک گَرد مشک تو، که بر گِرد گل نسترن است
(دیوان ۴۲۸)

در بیت حافظ در «خط مشکبار» حسّامیزی است مـیان خـط دست (دیـداری) و مشک (شمّی) که در اشعار پارسی به صورت سنّت درآمده است. در هر حـال، خـط صورت و خط دست، هردو را می‌توان حرز جان خـوانـد، اولی را از نـظر زیـبایی و چشم‌نوازی، و دومی را به لحاظ مژده‌بخشی.

واورد: قزوینی: آورد؛ فرقش این است که مطابق خانلری بیتهای ۱ و ۲ موقوف المعنی می‌شود، در حالی که در ضبط قزوینی معنای بیت ۱ تمام و دو بیت از نظر نحوی مستقل‌اند. البته اقدم نسخ مؤید خانلری است.

۲. جمال ـ جلال: این‌دو اغلب با هم و گاهی نیز جدا می‌آیند؛ من نیز توضیحاتی با هم و به تفکیک در این باره می‌دهم. صفات حق از جهتی بر دو گونه است: صفات جمالی و جلالی. خواجه محمد پارسا: «صفات اگر متّصف به لطف و رحمت بوَد صفات جمالی خوانند، و اگر متّصف به قهر بود جلالی خوانند.» (شرح فصوص‌الحکم ۵) بر همین مبنا تجلی حق را هم به جمالی و جلالی بخش کرده‌اند. تجلّی جمالی: تجلی حق است با صفات جمالیه همچون زیبایی، لطف، نعمت، قرب، محبت و انس. تجلی جلالی: با صفاتی چون قدرت، سطوت، قهر، انتقام، اراده، اختیار، سلطنت، رفعت، علوّ و احتجاب. عارفانْ آغاز هستی را از جلال و صفاتی چون اراده و اقتدار در امر «کن» می‌دانند، و در پیدایی آدمی نیز ارادهٔ حق به شناخته شدن و قدرت در خلق آدمی از گِل را منضمّ و توأم به لطف و رحمتی که در این گل به ودیعت نهاد توصیف می‌کنند. اگرچه در مجموع می‌توان گفت آن‌قدر که در ادب تصوّف بر عشق، محبت، لطف و جمال تأکید شده بر صفات جلال نشده است، چه اساساً پیام آیین تصوّف بر همین مدار بوده است. تفاوت تصوف با دیگر مذاهب و مکاتب در این است که در تصوف معمولاً اطاعت پس از احساس است، و حال آن‌که در آنهای دیگر احساس پس از اطاعت و تعبد می‌آید. تأکیدی که در عمل بر صفات جمال در این طریقت و ادبِ ناشی از آن صورت گرفته دارای چنین خاستگاهی است. باری، تجلی همواره همراه با حسن است، و این‌دو محرّک عشق. عشق و حسن لازم و ملزوم یکدیگرند. البته مطابق یک تعریف، در تقسیمی سه‌گانه، جمال، جلال و کمال را بر طبق دیدگاهی خاص چنین می‌بینیم: «و بدانک مقام جمال، که مقام عیسوی است (ع)، از مقام تجلیات اَسمای رحمن است، مانند اسم جمیل و مُنعم و محسن و آنچ جاری مَجرای آن است. و مقام جلال، که مقام موسوی است (ع)، از معانی تجلیات اسمای جبروت است، مانند اسم قهار و جبار و منتقم و آنچ جاری مجرای آن است. و مقام کمال، که مقام محمد است (ص)، مانند اسم الله و رحمن و رحیم و ربّ و مَلِک و آنچ جاری مجرای آن است.» (یحیی باخرزی، فصوص‌الآداب ۴۱) و امّا جمال در تصوف اسلامی مبتنی بر مستنداتی دینی است، همچنان‌که جلال نیز به‌نوبهٔ خود از این قاعده بیرون نیست. از جملهٔ مستندات، یکی این حدیث مشهور است: کُلُّ جمیلٍ مِنْ جَمالِ الله.

(مسلم، ج ۱، ص ۶۵؛ جامع صغیر، ج ۱، ص ۶۸؛ مستدرک حاکم، ج ۱، ص ۲۶؛ احیاءالعلوم، ج ۴، ص ۲۱۲؛ تلبیس ابلیس، طبع مصر، ص ۲۰۱؛ کنوزالحقائق، ص ۲۵؛ فروزانفر، احادیث مثنوی ۴۲) بدین صورت هم روایت شده: اِنَّ اللهَ جمیلٌ و یُحِبُّ الجمال. سبب این خبر آن بود که مردی از انصار پیش پیغامبر (ص) آمد و گفت: یا رسولَ‌الله، من جامهٔ نیکو دوست دارم تا آن حد که شِراکِ [= بند کفش از دُوال (معین)] نعلین می‌خواهم که نیکو باشد؛ آن مرا زیانی دارد؟ پیغامبر (ص) گفت: (نه) زیان ندارد. ان الله... (ترک‌الاطناب فی شرح‌الشهاب ۶۰۹) «قالَ ذوالنون (رح): مَنِ آستَأنَسَ باللهِ آستأنسَ بِکُلِّ شئٍ ملیحٍ و وَجهٍ صَبیح. و ایضاً قالَ: المستأنِسُ باللهِ یَسْتأنِسُ بکلِّ شئٍ ملیحٍ و بکلِ صورةٍ طَیِّبَةٍ. (روزبهان بقلی شیرازی، عبهرالعاشقین ۹) که انس به حق را خاستگاه هرگونه زیبابینی و زیبایی‌گرایی می‌داند. اما جلال: پوشیده ماندن حق است از ما با عزّت خویش، از این‌که بتوانیم او را چنان‌که حقیقت و هویت اوست بشناسیم آن‌سان که او خود ذات خویش را می‌شناسد. (ترجمه و شرح اصطلاحات‌الصوفیهٔ عبدالرزاق کاشانی ۸۱) برخی گفته‌اند خداوند در صفات جلال است که با تمامت عظمت خویش تجلی می‌کند، و از این‌رو صفات جلالی را برتر از جمالی نهاده‌اند. (دربارهٔ تجلّی، نک. ح ۱۴۸/۱.) عماد فقیه، در همین معنی:

دولت حسن هیچ دانی چیست؟ طوری از منصب جلال است این
(دیوان ۲۳۹)

اما برخی دیگر بر این مبنا که صفات حق از سویی عین ذات حق و از سوی دیگر عین یکدیگرند چنین تفکیک و تمییزی را در باب حضرتش ناروا می‌شمارند. عبدالرزاق کاشانی: جمال، تجلی حق است با ذات خویش. پس برای جمال مطلق او جلالی است که در هنگام تجلی حق به ذات خود، قهّاریت مطلق را در بر دارد. پس هیچ کس نمی‌ماند تا او را ببیند. (پیشین ۸۲) بدین تعبیر، جمال و جلال الهی عین یکدیگر و لازم و ملزوم یکدیگر است، برخلاف صفات آدمیان، که زاید بر ذات آنان و متفاوت با یکدیگرند. هر جمال را جلالی است تا آن را از تعیّنات عالم کون در حجاب و در امان بدارد، و در ورای هر جلالی جمالی است. (همان ۲۱) عراقی نیز در لمعات همین می‌گوید: «تتق عزّتْ محتجب است و به کمال استغنا متفرّد. حجب ذات او صفات اوست و صفاتش مندرج در ذات، و عاشق جمال او جلال اوست و جمالش مندمج در جلال. علی‌الدوام خود با عشق خود بازد [کذا؛ خود با خود عشق بازد؟ ـ م] و با غیر خود نپردازد.» (کلیات ۳۷۶) (عبارات اخیر مضمون بیتی است که در طبع

قزوینی متن و در خانلری بدل غزل ۴۱۸ است:

که بندد طرف وصل از حسن شاهی　　　که با خود عشق بازد جاودانه؟

عزّالدین محمود کاشانی نیز: «حمّال جمال ازلی جز جلال ازلی نبوَد، لا یَحمِلُ عَطایاهُمْ اِلّا مَطایاهُم. غایت ادراک در این مقام عجز است.» (مصباح‌الهدایة ۱۸) حسن و ملاحت هم از مقولهٔ جمال است. (نک. ح ۸۷/۱.)

طلب: خواجه عبدالله انصاری برترین طلب را طلب حق تعالی می‌داند: «طلب حق تعالی کاری عظیم است، و آن ترک دنیا و آخرت است. خلق آن را به گزاف و سستی می‌نگرند؛ و همه‌چیز را پیش جویند پس یابند، و حق تعالی را پیش یابند پس جویند.» (صد میدان ۴۲) خاستگاه طلب حق در آدمی همان خواهش جسم است، و طلبْ خود تلطیف و تعمیق هوس. (هرچند چنان‌که گفته‌ام در اشعار «هوس» گاهی به جای طلب هم می‌آید.) نجم رازی به گویاترین و دل‌انگیزترین بیان به ماجرای آدم پس از فرود آمدن به دنیای هراس‌انگیز خاک می‌پردازد و این‌که حکمت الهی حوّا را خلق و جفت آدم کرد تا خواهش تن چون پل و پیوندی شود برای طلب حق و بازیافت او، اگرچه آدم درست به دلیل دارا بودن همین خواهش است که این بار، برخلاف هنگامی که در عالم فرشتگی همچون دیگر فرشتگان بی‌بهره از هوس جسم و گرمای عشق بود، از چنان انگیزه‌ای برخوردار شد که در سیر و صیرورت مجدد خویش از آنان درگذشت. (در این باره، نک. مرصادالعباد ۹۱ـ۹۴.)

۳. نقد قلب: شعرا از جمله حافظ بارها با آن ایهام تناسب یا تضاد ساخته‌اند. ایهام تناسب (نقد به معنای موجود و حاضر، در برابر نسیه + سکه و پول روان و رایج، مقابل ناروان یا قلب) و ایهام تضاد (نقد و روان + تقلبی) نقد روان، چنان‌که در بیت مولانا آمده (به صورت جناس تام با روان = روح و جان):

وعدهٔ اهل کرم، نقد روان　　　وعدهٔ نااهل شد رنج روان

(مثنوی ۱، ۱۳)

عماد فقیه:

بی‌غم تو، نقد دلم قلب بود　　　دل مس و اکسیر غمت کیمیاست

(دیوان ۸۱)

(نیز نک. ایهام در «قلب سیاه» در: ح ۵۰/۴، و «نقد روان» در: ح ۷۱/۴.)

۴. پی گم کردن میان معبود و معشوق: شیوه‌ای است به گمان من بیشتر آگاهانه و عامدانه در ابیات عارفانه، بدین‌سان که در یک بیت واحد، هم معبود (حق، خدا، الله و

غیره) ذکر شود و هم معشوق (دوست، یار، محبوب، دلدار و...) تا مخاطب شعر گمان کند که معشوق شاعر غیر از حضرت حق است. پیداست وقتی در بیتی خدا و معشوق با هم حضور دارند مخاطب بدین فکر خواهد افتاد که لابد معشوق شاعر معشوقی انسانی و غیرعرفانی است، در حالی که این‌دو در حقیقت یکی‌اند، و شاعر به انگیزه‌ای همچون پنهان کردن نظرگاه عارفانهٔ خود و یا صرفاً نوعی ابهام‌آفرینی شاعرانه و بهره‌گیری شکلی و هنری از این شیوه دست بدین کار زده است. بیت متن کاملاً گویاست: می‌گوید «شکر خدا که روزگار دوست بر وفق مراد است» و خواننده ممکن است با خود بگوید «دوست» کسی بجز «خدا» است، وگرنه چه دلیلی داشت که سراینده هردوی آنها را با هم ذکر کند. این در حالی است که به گمان این نگارنده تردیدی در محتوای عارفانهٔ شعر وجود ندارد. اما این‌که این کار را «بیشتر آگاهانه» خواندم برای رعایت احتیاط است از این بابت که گاهی ممکن است ذکر واژهٔ «خدا» و امثال آن از مقولهٔ تکیه کلامهایی باشد که ناخودآگاه و بدون توجه دقیق به معنای این واژه به کار می‌رود. اما تأکید می‌کنم که این شیوه به قدری در شعر به کار رفته که خود به سنّتی بیانی و شاعرانه بدل شده، چنان‌که به هیچ روی نام تصادف و غیره بر آن نمی‌توان گذارد، چنان‌که در شواهد خواهیم دید. من پیشتر این مطلب را در بحث از غزل سعدی مطرح کردم. (نک. سعدی در غزل ۲۷۴ ـ ۲۷۵.) و اکنون آن را بار دیگر، با قدری تفاوت بیان می‌دارم. باری، این شیوه به‌نظر می‌رسد از حدود سدهٔ ششم در غزل معمول شده، اگرچه نخستین کسی که از آن به فراوانی بهره گرفته به گمانم سعدی سدهٔ هفتمی بوده باشد. گفتنی است که ناگزیرم برای پرهیز از درازی سخن به چند نمونه بسنده کنم، لیکن ذکر این موضوع را لازم می‌دانم که تمامی شواهد از غزلهایی برگزیده شده که من تردیدی در عارفانه بودن هیچ‌یک نداشته‌ام، چه ناگفته پیداست که در اشعار غیرعارفانه این بحث اساساً موضوعیتی ندارد؛ سعدی:

ز دست رفته نه تنها منم درین سودا   چه دستها که ز دست تو بر خداوند است
(غ ۶۰)

دوست، چندان که می‌کُشد ما را   ما به فضل خدای زنده‌تریم
(غ ۴۳۸)

نزاری قهستانی:

همین بس است که خوشنودی تو حاصل شد   خدای خشم نگیرد چو دوست خوشنود است
(دیوان ۱، ۷۶۱)

اوحدی مراغی:

به آب چشم و بیداری ترا می‌خواهم از یـزدان
چه باشد گر تو نیز آخر دمی خواهان من باشی؟
(دیوان ۳۹۲)

عماد فقیه:

قدّ چو شـمشاد او، صـورت بـخت بـلند
روی چو خورشید او، سایهٔ لطف خدای
(دیوان ۲۹۳)

حافظ چند بار از این شیوه بهره گرفته است، گذشته از بیت متن، در:

غرض ز مسجد و میخانه‌ام وصال شماست جز این خیال ندارم، خدا گـواه مـن است
از بـــهر خـــدا زلف مـــپیرای، کـــه مـا را شب نیست که صد عربده با باد صبا نیست

نیز در بیتی مطابق قزوینی:

شکر ایزد، که مـیان مـن و او صـلح افـتاد صوفیان رقص‌کنان ساغر شکرانـه زدنـد

که «ایزد» و «او» در حقیقت یکی است، در حالی که ظاهر بیت حاکی از جز این است. (خانلری دارد: شکر آن را که... حوریان رقص‌کنان) بدین مورد گویا نیز بنگریم:

یاد باد آن‌که صبوحی زده در مجلس انس جز من و یـار نـبودیم و خـدا بـا مـا بـود

که با ظرافتی خاص می‌گوید: تنها خود او با خدای خویش بوده است.

۵. اشارتی دارد به شریفهٔ: وَ سَخَّرَ لَكُمُ ٱللیلَ وَ ٱلنَّهارَ وَ ٱلشَّمسَ وَ ٱلقمرَ وَ ٱلنُّجومُ مُسَخَّراتٌ بِاَمرِهِ (نحل ۱۲) (و شب و روز و خورشید و ماه را رام شما کرد، و ستارگانْ رام‌شدنی به فرمان اویند.)

اختیار: گذشته از بیان این‌که هیچ چیز جهان آفرینش فاعل و مختار حقیقی در برابر اختیار و اقتدار مطلق حق نیست، نظری ایهامی نیز به «اختیار» به عنوان اصطلاحی نجومی دارد: «اختیار: در نجوم احکامی به بهترین وقت از اوقات اخذ تصمیم برای انجام امور مربوط به زندگی اطلاق می‌شده. اختیار ساعت یا اختیار وقت با ملاحظات و محاسبات پیچیدهٔ علم احکام و ملاحظهٔ طالع و مراجعه به تقویم همراه بوده است، و صحّت آن با میزان اطلاع و مهارت مخصوص و با هوشیاری و موقع‌شناسی شخص منجّم ارتباط بسیار داشته و مقداری از آن هم با علم واقعی و شناختن درست مقدّمات پیشامدها و وقایع تطبیق می‌کرده است. نظامی عروضی گوید: «سلطان ملکشاه کس فرستاد به شهر مرو [...] که خواجه امام عمر خیّامی را بگوی تا اختیاری کند که به شکار رویم که اندر آن چند روز برف و باران نیاید.» چهار مقاله، ص ۹۹. (مصفیٰ، فرهنگ

اصطلاحات نجومی؛ مؤلف همین بیت حافظ را در شمار شواهد «اختیار» نجومی ذکر کرده است.)

۶. باد و چراغ: با هم در تضادند و آنگاه که در چنین بافتی قرار می‌گیرند پارادوکس پدید می‌آید. در این بیت او این تضاد میان چراغ (یکی از دو معنای لاله) با باد وجود دارد:

هرکو نکاشت مهر و ز خوبی گلی نچید　　در رهگذار باد، نگهبان لاله بود

اما آنچه حافظ در بیت متن اراده کرده این است که: چراغ چشم با «باد فتنه» خاموش نمی‌شود بلکه از آن روی که در راه دوست و منتظر اوست همچنان افروخته می‌ماند. همچنین مفید این معنی است که شاعر باکی از سهمگین‌ترین رویدادها و آشوبهای دو گیتی ندارد و تنها به دیدار او می‌اندیشد، اگرچه انتظاری همیشگی و ناکام باشد.

۷. بی‌تردید تحت‌تأثیر سعدی است:

دانی کدام خاک بَرو رشک می‌برم؟　　آن خاک نیکبخت که در رهگذار اوست

(غ ۹۳)

سنایی نیز خاک کوی یار را بر تارک خود می‌گذارد؛ به پیک عاشقان می‌گوید:

با خود بیار خاک سر کوی او به من　　تا بر سرش نهم به عزیزی چو نام دوست

(دیوان ۸۱۹)

کُحلُ‌الجواهر: سرمه، که در آن مروارید ناسفته و دیگر جواهرات انداخته می‌سایند برای روشنی چشم. (غیاث‌اللغات) شرحی دقیقتر: «آنچه مجرّب است روشنایی چشم را کحل‌الجواهر است بدین نُسخت: توتیای هندی، توتیای کرمانی، توتیای دیلک، تباشیر فیروزه، لعل، مروارید، بُسَّد، یاقوت هر لون که باشد، مرجان سرخ، مرجان سپید، سرطانِ [= خرچنگِ ـم] بحری، بَعَر ضَبّ [= سرگین سوسمار ـم] مَرقشیشای زرد [مَرقشیشا: سنگی برای آزمودن یاقوت و جز آن ـم]، مرقشیشای سیم و شادنج و سبخ و سختج، از هریک نیم درمسنگ، این همه خرد بساید تا چون غباری گردد، آنگاه به میل مس یا زر سرخ در چشم کشد. و گروهی گفتند: سرمه باید که چند نیمی باشد از داروها، که اصل کار سرمه است.» (یواقیت‌العلوم ۲۱۸) (نیز نک «کُحل» در: ح ۲/۷، و «سرمه»: ح ۲۵۳/۴.) کمال اسمعیل:

کحل‌الجواهری که جلای بصر دهد　　کردم برای آن‌که دهد ایزدم صواب

(دیوان ۴۰۵)

پس از این بیت، قزوینی بیتی دارد که خانلری و نیز نیساری (دفتر دگرسانیها)

الحاقی دانسته‌اند:

مـــاییم و آســـتانهٔ عشـــق و ســـر نـــیاز　　　تا خواب خوش کرا برد اندر کنار دوست

که قضا را بیت خوبی هم هست. شاعر در آن ممکن است این تصویر را هم خواسته باشد که در حالی که سر بر آستانهٔ دوست نهاده به خواب رفته، بدین امید که در عـالم خواب به همنشینی یا هماغوشی با او نایل شود، و شاید هم با کنایهٔ «خواب خوش» می‌خواهد بگوید وصال و لقای او مگر در خواب دست دهـد، کـه در ایـن صـورت طنزآمیز و بیانگر نومیدی از لقا یا وصال در این جهان خواهد بود. البـته هـیچ‌یک از اینها به منزلهٔ اصرار این نگارنده بر اصالت بیت نیست.

۸. دشمن: در غزل شاعران و از جمله حافظ گاهی چون عاملی نامرئی و مبهم از موجودی شریر، موذی، مزاحم و بازدارنده، چونان غول یا خرسنگی در راه عشق و وصل، و گاه همچون نظایر و مترادفات آن مثل خصم، مدعی، نامحرم، بیگانه و رقیب، مشخصاً به معنای شیطان و ابلیس ظاهر می‌شود، که در این معنی، می‌تواند مستندی از آیات قرآنی داشته باشد، به‌ویژه این آیت: إِنَّ الشَّيطانَ لَكُمْ عَدُوٌّ فَاتَّخِذوهُ عَدُوّاً (فاطر ۶) (همانا شیطان شمایان را دشمن است، پس او را دشمن گیرید.) بدین قرار «دشمن» نیز چون همانندان یاد شده نمادی است از فسق، فساد، نافرمانی و تباهی، کـه ریشـهٔ همگی به ابلیس و شیطان (یا در فرهنگ ایرانی به اهریمن) می‌رسد. این‌گونه واژه‌ها چنانچه به مفاهیم مذکور و به معنای وسیع بیاید مشمول نماد خواهد بود، لیکن اگر مراد از آنها مصداقی مشخص یا فردی معین باشد می‌توان آن را استعاره خواند.

دم زند: ایهام است (سخن گوید + نفس زند + نفوس بد زند).

۱ مرحبا، ای پیک مشتاقان، بده پیغام دوست
تا کنم جان از سر رَغبت فِدای نام دوست

۲ واله و شیداست دایم، همچو بلبل در قفس
طوطی طبعم ز عشق شَکَّر و بادام دوست

۳ زلف او دام است و خالش دانهٔ آن دام و من
بر امید دانه‌ای افتاده‌ام در دام دوست

۴ سر ز مستی برنگیرد تا به صبح روز حَشْر
هرکه چون من در ازل یک جرعه خورد از جام دوست

۵ مِی بگفتم شَمّه‌ای از شرح شوق خود، ولی
من نمی‌خواهم نمودن بیش ازین اِبرام دوست

۶ گر دهد دستم، کشم در دیده همچون توتیا
خاک راهی کان مشرّف گردد از اَقدام دوست

۷ میل من سوی وِصال و قصد او سوی فِراق
ترک کام خود گرفتم تا برآید کام دوست

۸ حافظ، اندر درد او می‌سوز و بی‌درمان بساز
زان‌که درمانی ندارد درد بی‌آرام دوست

۱. مرحبا: در درود گفتن شخص تازه‌وارد می‌گویند: اهلاً و مرحباً، یعنی تو را از اهل خود می‌دانم و به فراخی و فراوانی باش؛ در آنجا و اینجا باش. (لسان‌العرب) بنا بر این در عربی به معنی خوشامدگویی و سلام و تحیّت است، و معنی تحسین، زه و آفرین ظاهراً تداول پارسی است و بعید است قدمت چندانی داشته باشد. این نگارنده در شواهدی که برای تحسین در دهخدا\داده شده تردید دارد، و گمان می‌کند به همان معنی درود و خوشامد باشند. (نک. همین فرهنگ، ذیل «مرحبا».) در حافظ همه‌جا به معنی اصلی آن آمده است.

۲. شَکَّر: به فتح اول و دوم (در تداول به کسر اول) بیشتر به تخفیف و گاه تشدید دوم، در شمار واژه‌های جهانی است، چنان‌که مثلاً در پهلوی shakar یونانی sakxaron

لاتینی saccharum فرانسوی sucre انگلیسی sugar آلمانی zucker لهستانی cukier معرّب آن سُکَّر و در بسیاری زبانهای دیگر نیز مشابهات آن به کار می‌رود. (با استفاده از *Webster's Third New International Dictionary* و حاشیهٔ برهان) خوراک مورد علاقهٔ طوطی است، همراه با قند، پسته و پس از اینها بادام. شکر و بادام، دو استعارهٔ سخت رایج برای لب و چشم است.

۳. دام و دانه: بیت ظاهراً برگرفته از این بیت سنایی است، با کمترین تغییر:

زلف تو دام است و خالت دانه و ما ناگهان
بر امید دانه در دام اوفتادیم، ای پسر
(دیوان ۸۹۳)

نیز خواجه این مضمون را به صورتهای دیگر هم دارد، چون:

از دام زلف و دانهٔ خال تو در جهان		یک مرغ دل نماند نگشته شکار حسن

در اشعار عرفانی، زلف نماد کثرت و خال نشان وحدت است. بدین قرار می‌توان برای بیت تفسیری از این دست کرد که: من به امید وصول به وحدتْ گرفتار کثرات شده‌ام، زیرا به عقیدهٔ عرفا همین کثرات جهان در صورت تدبّر عارفانه و در نظرگاه خدابینی می‌توانند به عالم وحدت رهنمون شوند، چنان‌که در اشعار عارفانهٔ شعرا، و از جمله عارفانه‌های حافظ، چنین ایده‌ای بسیار بازگو می‌شود، مثل:

گفتم که: بوی زلفت گمراه عالمم کرد		گفتا: اگر بدانی، هم اوت رهبر آید

در هر حال، مضمون یاد شده در اشعار، اعم از عارفانه و غیر آن، بسیار می‌آید؛ امیر معزی (در شعر عاشقانه):

ای روی تو چو لاله و قدّ تو همچو سرو		وی خال تو چو دانه و زلف تو همچو دام
(دیوان ۷۸۰)

عماد فقیه:

دل خال تو دیده‌ست و ندیده‌ست خم زلف		ای مرغ، مرو در پی این دانه، که دام است
(دیوان ۶۲)

ناصر بخارایی:

میل خالت دارم و اندیشه‌ام از زلف تست		مرغ زیرک خالی از دامی نداند دانه را
(دیوان ۱۶۴)

گاهی هم خط به جای زلف به منزلهٔ دام می‌آید، مثل این بیت حافظ:

به لطف خال و خط از عارفان ربودی دل		لطیفه‌های عجب زیر دام و دانهٔ تست

امید: = طمع؛ «امید» و «طمع»، به دلیل قرابت معنایی، بسیار به همدیگر بدل می‌شوند، مثلاً در این آیه: وَ اَلّذی اَطْمَعُ اَنْ یَغْفِرَ لِی خَطِیئَتی یَومَ الدین (شعراء ۸۲) چنان‌که در ترجمه‌ها هم به «امید» برگردانده شده است: آن‌که امید دارم تا لغزش مرا در روز شمار ببخشاید. طمع را هم حافظ به معنای امید آورده: قرار و خواب ز حافظ طمع مدار، ای دوست... (۲/۸)

۴. سعدی:

نماز شام قیامت به هوش بازآید — کسی که خورده بود مَی ز بامداد الست

(غ ۴۰)

سُکْر ـ صَحْو: از آنجا که در اشعار عارفانه، مستی، خرابی و امثال آن به زبان اصطلاحی برابر با «سُکر» و هشیاری، به هوش آمدن و غیره معادل «صَحْو» می‌آید، ذکر توضیحی را در این باره لازم می‌بینم. در تعاریف هم خواهیم دید که عرفا، برحسب این‌که کدام‌یک از این دو حال را بیشتر اعتبار کنند و مورد تأکید قرار دهند به دو گروه، اصحاب سکر و اصحاب صحو، بخش می‌شوند، و مثلاً بایزید، حلاج و روزبهان بر طریقت نخست، و جنید، معروف کرخی و ابن‌خفیف بر معاملت دوم بوده‌اند. البته از اشعار عارفان شاعر همچون عطار، مولانا و عراقی چنین برمی‌آید که به‌طور کلّی مشی گروه اول را داشته‌اند، هرچند اقتضای طبیعت و سرشت شعرْ خود هواداری از عوالم شور و سرمستی و بی‌خویشی است، و نه جانبداری از خویشتنداری، هشیاری، قرار، سکون و طمأنینهٔ پس از سُکر.

ابونصر سرّاج می‌گوید: سکر و صحو، معنایی نزدیک به غَیبت و حضور دارد، جز این‌که سکر و صحو اقوی و اتمّ و اقهر از غیبت و حضور است. (اللمع ۴۱۶) فرق بین صحو و حضور آن است که صحو حادث است و حضور بر دوام. (همان ۴۱۷) «صحو بازآمدن بود با حال خویش و حسّ و علم، با جای آمدن پس از غیبت، و سکر غیبتی بود به واردی قوی، و سکر از غیبت زیادة بود از وجهی، و آن، آن بود که صاحب سکرْ مبسوط بود چون اندر سکر تمام نبود خطرِ [= اهمیتِ ـ م] چیزها از دل وی بیفتد اندر حال سکر، و آن حال تساکُر بود، که وارد اندرو تمام نباشد و حس را اندرو گذر باشد و قوی گردد سکر تا بر غیبت بیفزاید.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۱۲) هجویری: «سکر و غلبه عبارتی است که ارباب معانی کرده‌اند از غلبهٔ محبت حق تعالی، و صحو عبارتی از حصول مراد.» بحثهای بسیار در ترجیح این یا آن حال بر یکدیگر کرده‌اند، که هجویری نیز بدان می‌پردازد؛ مثلاً قول بایزید را از سکریّه نقل می‌کند که: «صحو بر

تمکین و اعتدال صفت آدمیت صورت گیرد، و آن حجاب اعظم بود از حق تعالی، و سکر بر زوال آفت و نقص صفات بشریت و ذهاب تدبیر و اختیار وی و فناءِ تصرّفش اندر خود به بقای قوّتی که اندرو موجود است به خلاف جنس وی، و این ابلغ و اتمّ و اکمل آن بود.» (کشف ۲۳۰) و سخن جنید از صحویّه، که درست خلاف آن است: «سکر محل آفت است از آنچ آن تشویش احوال است و ذهاب صحّت و گم کردن سر رشتهٔ خویش، و چون قاعدهٔ همه معانی طالب باشد [...] چون صحیح‌الحال نباشد فایدهٔ تحقیق حاصل نشود.» (همان ۲۳۱) بیانی دیگر از این دو اصطلاح از سهروردی: «سکر غلبهٔ سطوت حال است، و صحو رجوع است به ترتیب افعال و تهذیب اقوال [...] سکر، ارباب قلوب را باشد و صحو، ارباب حقایق را در حال مکاشفات.» (عوارف‌المعارف ۱۹۳) عبّادی در تعریفی ساده‌تر بر اساس طبیعت هر کس، اگرچه با ترجیح صحو: «بدان که احوال روندگان در خوردن شراب معنی متفاوت است. بعضی سریع‌النّفیراند که به اندک ادراک در ولولهٔ مشغله و اضطراب آیند، و بعضی غالب‌السّکون‌اند که به هر چیز متقلقل نشوند. اما اصحاب اضطراب بر مثال آبگینه‌اند، زود نور پذیرند و زود شکسته شوند، و اما اصحاب‌السکون بر مثال آینه‌اند؛ همان نور که آبگینه پذیرد بپذیرد و زیادت و نیکوتر، اما زود نشکند و پایدار بماند.» (التصفیه فی احوال المتصوفه ۲۰۴) به گمانم پیداست که او از آینه‌های فلزی عصر خود سخن می‌گوید. عبادی آنگاه از حلاج و افشای سِر به لحن انتقاد سخن می‌گوید، این در حالی است که عطار، مولانا و آنگاه حافظ حلاج را به‌طور معمول ستوده‌اند و، برخلاف عبّادی و دیگر صحویون، هوشیاری و سکون را «کمال رزانت» نخوانده‌اند. سرانجام، عزالدین محمود کاشانی در ضمن بحث در این باره می‌گوید: «سکر در عرف صوفیان عبارت است از رفع تمییز میان احکام ظاهر و باطن به سبب اختطافِ [= ربوده شدنِ ـ م] نور عقل در اشعّهٔ نور ذات [...] و اما صحو عبارت است از معاودت قوّهٔ تمییز و رجوع احکام جمع و تفرقه با محل و مستقرّ خود.» مؤلف «وجد» و «سکر» را به تناوب به جای یکدیگر به کار گرفته است. (برای تفصیل سخن او، نک. مصباح‌الهدایة ۱۳۶ ـ ۱۳۷.)

۵. شَمّه: نک. ح ۵۲/۵.

اِبرام: بَرَم (مصدر مجرد) = به ستوه آمدن و بیقراری کردن، و اِبرام (مصدر مزید) = به ستوه آوردن (منتهی الارب) و ملول کردن و دردسر دادن (معین) بیهقی: «و خوانندگان این تاریخ را به فضل و آزادگی، ابرام و گرانی می‌باید کشید اگر سخن را دراز کشم.»

(تاریخ بیهقی ۳۵۸) ابرام دادن (= ابرام نمودن، در بیت): «من کار خویش می‌کنم [= قضایا را به تفصیل می‌نویسم ـم] و این ابرام می‌دهم، مگر معذور دارند.» (همان ۲۴۸) نصرالله منشی: «لکن ابرام از حد بگذشت و از آن موضع که به ذکر نوشروان رسیده آمده است تا اینجا سراسر حشو است.» (کلیله ۲۴) اسم فاعل (در عربی) و صفت (در پارسی): مُبرِم: «چند قصه و نکته بدان پیوستم، سخت مطوَّل و مُبرِم.» (بیهقی ۲۴۶) اسم مفعول آن: مبرَم، در پارسی به منزلهٔ صفت، به‌ویژه در تأکید بر ضرورت چیزی به کار می‌رود، چون نیاز و احتیاج مبرَم.

۶. توتیا: لاتین نیز Tutia؛ امام موفق هروی: «توتیا از گونه گونه است و بهترینش طباشیری است، پس زنگاری، پس خراسانی، پس کرمانی، و این همه معدنی است [...] ریش چشم را منفعت کند [...] و چشم را قوی گرداند، و بصر تیز کند، و دمعه [= آبریزش چشم (دهخدا) ـم] بچیند، و تاریکی از چشم ببرد.» (الابنیه، طبع زلیگمان ۶۸، طبع بهمنیار ۸۲) توتیا را بعضی از لغت‌نویسان و صیادله به معنی سرمه یا سنگ سرمه (اِثمِد) گرفته‌اند و شاعران نیز ظاهراً همین معنی را اراده کرده‌اند. (رک. شواهد دهخدا.) شاید بدان سبب که توتیا را نیز مانند سرمه در چشم می‌کشند، امّا در کتب معتبر طبّی و ادویهٔ مفرده و گوهرشناسی، مانند هدایة‌المتعلمین و همین الابنیه و عرایس‌الجواهر توتیا به معنی سرمه نیست بلکه دارویی است که مهمترین خاصیتش تجفیف یعنی خشکانیدن زخم، عرق تن، آبریزی چشم و از این قبیل است [...] از نظر ساختمان شیمیایی، اثمد یا سنگ سرمه همان انتیموان طبیعی است که یکی از مهمترین املاح آن سولفور و انتیموان است، اما توتیا عبارت است از اکسید دو زنگ غیرخالص برحسب مواد خارجی که ممکن است در آن باشد، از قبیل مس و مانند آن. محتمل است که «توتیا» مأخوذ از لفظ سریانی «توتا» باشد. مایرهوف، م ۳۸۲ (منوچهر امیری، فرهنگ الابنیه ۸۸ـ۸۹، به تلخیص) کُحل (= سرمه) جوهر سرب است. (مفاتیح‌العلوم خوارزمی، ترجمهٔ فارسی ۲۴۷) اما توتیا از دودهٔ مس و دودهٔ سرمه به دست می‌آید. (همان ۲۴۸) خوارزمی هم (مثل امام موفق) بیشتر انواع توتیا را معدنی می‌داند اما می‌گوید که نوع هندی آن صناعی است. (همان ۲۴۶) خواجه‌نصیر هم می‌گوید که برخی انواع آن صناعی و برخی معدنی است. «آنچه صناعی است توتیاءِ نایژه خوانند و آن در زمین کرمان می‌سازند. و آنچه معدنی است آن را توتیاءِ فیدی گویند. و معدن او در کوهی است در زمین بادیه نزدیکی به فید، رودخانه‌ای است از میان ریگ. پاره‌هاءِ خُرد از آن توتیا برون می‌آید و لون او سبز باشد.»

(تنسوخ‌نامه ۱۷۲) خواجهٔ توس انواعی دیگر از توتیای معدنی را هم برمی‌شمارد: پیکانک، سفید نمک‌مانند (بهترین آن) زردفام، دیکک. (همان ۱۷۳) حمدالله مستوفی: «در این ملک به کرمان به دیه توتیاگران خاک از معدن می‌آورند و آغشته به شکل میل به طول یک گز ساخته و خشک کرده و در شاخوره [= تنور، کوره، داش خشت (دهخدا) ـ م] می‌نهند؛ قوّت آتش، توتیا را از او به شکل غلافی بیرون می‌آرند.» [کذا؛ می‌آرد؟ ـ م] (نزهة‌القلوب، المقالة‌الثالثة ۲۰۵)

کان: ایهامی به «کان» (=معدن) دارد، به اعتبار معدن توتیا.

(نیز نک. «کحل» در: ح ۲/۷، «کحل‌الجواهر»: ح ۶۲/۷، و «سرمه»: ح ۲۵۳/۴.)

خاک راه دوست: احمد غزالی سخنی نغز دارد در دلیل ذکر خاک راه یا سگ کوی دوست (اگرچه حافظ این یکی را ندارد، چنان‌که در بحث در باب زبان خواجه بیان شد): «چون عشق به کمال رسد، کمالْ معشوق را داند و از اغیارْ او را شِبهی نیابد و نتواند یافت؛ انسش از اغیار منقطع گردد اِلّا از آنچه تعلق بدو دارد چون سگ کوی دوست و خاک راهش و آنچه بدین مانَد.» (سوانح 43)

۷. مضمون بیت متأثّر از این بیت عربی یا امثال آن است:

اُریدُ وِصالَهُ و یُریدُ هَجْری — فَاترُکُ ما اُرِیدُ لِما یُرِیدُ

(تمهیدات عین‌القضاة ۳۷۷م، با ارجاع به منتخب شرح گیسودراز ۷۷)

سعدی، که بارها چنین مضمونی را دارد:

اگر مراد تو، ای دوست، بی‌مرادی ماست — مراد خویش دگرباره من نخواهم خواست

(غ ۴۳)

هم او:

وگر مراد تو این است: بی‌مرادی من — تفاوتی نکند چون مراد یار من است

(غ ۸۳)

البته مضمونی است بس شایع، چنان‌که نظامی نیز پیشتر چنین گفته است:

ز بی‌کامی دلم تنهانشین است — بسازم گر تراکام اینچنین است

چو برناید مرا کامی که باید — بسازم تا ترا کامی برآید

(خسرو و شیرین ۳۶۱)

وِصال ـ فِراق: وصل: وحدت حقیقی میان پنهان و آشکار، و گاه از آن تعبیر به سَبْق رحمت با محبت می‌شود، که سخن حق تعالی «فَاَحْبَبْتُ اَنْ اُعْرَفَ فَخَلَقْتُ الخلقَ لِکَی اُعْرَفَ» (حدیث قدسی) اشاره به آن است. (ترجمه و شرح اصطلاحات‌الصوفیهٔ عبدالرزاق

کاشانی ۱۱۳) وصال نمودار لطف حق، و فِراق تجلّی قهر اوست. عراقی در بیان این‌که این‌دو لازم و ملزوم یکدیگر و تفکیک‌ناپذیر است:

گر نیستی شعاع جمالش، همه جهان ناچیز گشتی از سَطَوات جلال او
ور نه نقاب نور جمالش شدی جلال عالم بسوختی ز فروغ جمال او
از لطف، قهر بازنموده فراق او وز قهر، لطف تعبیه کرده وصال او

(کلیات ۱۱۳)

احمد غزّالی می‌گوید: وصال و فراق، صفات عاشق و معشوق است، و نه صفات خود عشق: «سرّی بزرگ است که وصال مرتبهٔ معشوق است و حق اوست، فراق است که مرتبهٔ عاشق است و حق اوست. لاجرم وجود عاشقْ ساز فراق است و وجود معشوقْ ساز وصال. عشقْ خود به ذات خود ازین علایق و علل دور است، که عشق را از وصال و فراق هیچ صفت نیست، این صفات عاشق و معشوق است. پس وصالْ مرتبهٔ تعزّز و کبریای معشوق است و فراق مرتبهٔ تذلّل و افتقار عاشق است. لاجرم سازِ وصالْ معشوق را تواند بود و ساز فراقْ عاشق را، و وجود عاشق یکی از سازهای فراق است.» (سوانح 60-61) وصال، مفهومی معنوی و روحانی یا اخلاقی است، زیرا وصال به عین وجود، جز این‌که به دلیل عدم تجانس دو سو محال است، در فرهنگ اسلامی تفوّه به آن نیز الحاد تلقی می‌شود. حلاج، در همین معنی: «مِرقاة عارف، نفْس عارف است. عین او باب وصال ذات اوست.» شیخ روزبهان، در بیان این سخن حلاج: «یعنی نفس عارفْ محل مجاهده است. آن محلّ مدارجْ قلب است. قلب، عتبهٔ ابواب روح است. چون به مِرقات مجاهدات برشود به دروازهٔ دل رفت. چون به عالم دل رسید، به جناح روح رسید. روح، ذات اوست، چون به روح رسید، به باب وصال قِدم رسید.» (شرح شطحیات ۳۹۴) روزبهان همچنین وصال موسی (ع) و محمد (ص) را با هم می‌سنجد و می‌گوید: وقتی موسی «ربِّ اَرِنی» گفت، چون به ارادهٔ خود چنین گفت جزای او همان صعقه [اعراف ۱۴۳ ـ م] بود، اما چون در احمد اراده‌ای در برابر ارادهٔ حق باقی نماند، حق بدون واسطهٔ کوه بر او تجلی کرد و به وصال رسید. (نک. همان ۴۰۲ ـ ۴۰۳.) وصال ـ وصل ـ وصول ـ اتصال: واژه‌هایی همریشه و بیانگر معنایی واحدند، جز این‌که وصال و وصل بیشتر شاعرانه‌اند، در حالی که اتصال جنبهٔ اصطلاحی دارد، و وصولْ چیزی در حدود بینابین اینهاست. حافظ معمولاً وصال و وصل شاعرانه را ترجیح می‌دهد، یک بار هم «وصول» گفته، اما جالب‌توجه این‌که «اتصال» اصطلاحی را، با آن‌که در اشعار حدود عصر او زیاد آمده، هرگز به کار نبرده

است. دربارهٔ اتصال، عزالدین محمود می‌گوید: «نهایت جملهٔ احوال شریفه، اتصال مُحب است به محبوب، و آن بعد از فنای وجود محب و بقای او به محبوب صورت بندد...» (مصباح‌الهدایة ۴۲۹) و اما در مواردی صفت «روحانی» را بر اتصال یا وصال می‌افزایند تا شبههٔ پیوستن به معشوق به عین وجود برای مخاطب پیش نیاید؛ عراقی:

ما را به تو اتصال روحانی هست　　سهل است گر اتفاق جسمانی نیست

(کلیات ۳۱۰)

خواجو چندین بار دارد، از جمله:

مراد خواجو ازو اتصال روحانیست　　نه همچو بیخبران حظّ نفس اماره

(دیوان ۳۲۳)

هم او، به صورت «وصال روحانی»:

چو زائران حرم را وصال روحانیست　　تفاوتی نکند از دُنُوّ و بُعد مزار

(همان ۴۴۳)

و اما فراق را برخی بر وصال رجحان نهاده‌اند. احمد غزالی: «فراق بالای وصال است به درجه، زیرا که تا وصال نبوَد فراق نبوَد که بر پی‌اش پیوند آمده‌ست، و وصال به تحقیقْ فراق خود است، چنان‌که فراق به تحقیقْ وصال خود است، اِلّا در عشق معلول که هنوز عاشق تمام پخته نگشته باشد.» (سوانح 48) فراقِ مرجّح بر وصال، به قول عزیز نسفی در یکی از مراتب عشق است که آتش عشق به جمله اعضای عاشق رسیده به‌تدریج اندرون را می‌سوزاند و صافی می‌گرداند تا آنجا که «دل عاشق چنان نازک و لطیف می‌شود که تحمل دیدار معشوق نمی‌تواند کرد از غایت نازکی و لطافت. و خوف آن است که به تجلی معشوق نیست گردد [...] درین مقام است که عاشق فراق را بر وصال ترجیح می‌نهد، و از فراقْ راحت و آسایش بیش می‌یابد.» (الانسان‌الکامل ۱۱۶) سنایی فراق را مایهٔ بصارت می‌داند:

هرگز نشود به وصل مغرور　　هر دیده که در فراق بیناست

(دیوان ۸۰۵)

اما در برترین مرتبهٔ عشق و وصال، آنگاه که معشوق دیگر در درون و نهاد عاشق است، عاشق، به خلاف مرتبهٔ نخست (دیدار از دور) و دوم (دیدار از نزدیک) که از تصوّر رؤیت تجلی در حالت بیقراری و اضطراب بود، در این مرتبه از تلوین به تمکین می‌رسد، و وصال و فراق، خوف و رجا، قبض و بسط و درد طلب به یکسو می‌شود. (برای تفصیل دقیقتر، نک. نسفی، پیشین ۱۱۵ ـ ۱۱۸.)

عطار، به یک معنی و از نظرگاهی دیگر، می‌گوید: سالک از همان بدو سلوک واصل است:

سالک راه تو ز اوّل واصل است   کاین ره‌از سر تا به پایانش تویی

(دیوان ۵۴۶)

وصال، وصل و وصول در شعر غزلسرایان، همچون حافظ، معنای دقیق و ثابتی ندارد و معمولاً شامل هرگونه حال خوش یا دریافت دلخواه می‌شود، چنان‌که از وجد و جذبه و بسط گرفته تا مشاهدهٔ تجلیات و آثار گونه گون محبوب، سرمستی، غیبت از جهان محسوسات و... در حوزهٔ مفهومیِ این نمادها از آنها قابل برداشت است، و شاید بتوان گفت که کمتر در معنایی چون فنای عارفانه یا چیزی از مقولهٔ وحدت یافتن نفس جزئی در روح کلی (یعنی معادل اصلی آنها) به کار می‌رود. فراق، هجر، دوری، جدایی و نظایر آنها هم از این قاعده بیرون نیست، به گونه‌ای که انواع معانی از قبیل قبض و دلگرفتگی، پراگندگی خاطر، احساس گرفتاری در قفس جسم و عالم، انواع ابتلائات به مشغلهٔ حیات عادی و غیره، که هرکدام به وجهی بیانگر غیبت یا بینونت از حق است، می‌تواند از آنها اراده شود. البته فراموش نکنیم که مخاطب متعارَف (و نه متصوف و عارف) بیشترین لذت شعری را از همین نمادهای شاعرانه ـ عاشقانه کسب می‌کند تا مصطلحات انتزاعیِ (یا به قول امروزیان: تخصصیِ) تصوف، چنان‌که صوفیان شاعر نیز در مواردی به جای بهره‌گیری از اصطلاحاتی از این دست، خود را ناگزیر از به کارگیری وصال و فراق و امثال و اَشباه آنها می‌یابند تا شاید بدین تمهید قدری از بدگواری زبان ویژهٔ صوفیانه بکاهند. وصال و فراق، اگر گویای لطف و قهر محبوب باشد، تقریباً معادل صلح و جنگ (۳۶۲/۴) یا لطف و عتاب (۱۶/۱۰) خواهد بود.

۱ روی تو کس ندید و هزارت رقیب هست
در غـنچه‌ای هـنوز و صـدت عـندلیب هست
۲ هرچند دورم از تو ـ که دور از تو کس مباد ـ
لیکـــن امـید وصـل تـوام عـن‌قریب هست
۳ گر آمدم به کوی تو، چندان غریب نیست
چـون مـن دریـن دیـار هـزاران غـریب هست
۴ عاشق که شد که یار به‌حالش نظر نکـرد؟
ای خـواجـه، درد نـیست، وگـرنه طـبیب هست
۵ در عشقِ خانقاه و خرابـات فـرق نـیست
هـرجـا کـه هست، پـرتو روی حـبیب هست
۶ آنجا که کـار صـومعه را جـلوه مـی‌دهند
نـــاموس دیـــر راهب و نـــام صـلیب هست
۷ فریاد حافظ، این همه، آخِر به‌هرزه نیست
هـم قـصّه‌ای غـریب و حـدیثی عـجیب هست

۱. کمال خجندی:

گر جانب محب نظری از حبیب هست غم نیست گر هزار هزارش رقیب هست
(دیوان ۷۹)

که شباهتی را با مطلع حافظ نشان می‌دهد، و نیز این بیت با بیت ۴:

با کس مگو: که چـاره کـند درد عشـق را ای خواجه، گر طبیب نباشد، حبیب هست

رقیب: همچنان‌که در جای خود گفته شده، به معنای مراقب یا به اصطلاح «بپّا»ی پسران یا دختران جوان یا زنان و به‌طور کلّی نوامیس افراد، به‌ویژه در محیط بیرون از خانه است. (نک. ح ۶/۲.) آن شارحانی که این واژه را به همین معنی ذکر کرده‌اند بی‌گمان درست می‌گویند، همچون هروی در شرح غزلهای حافظ. در حالی که در نقدی بر آن، نویسنده آن را «بیشتر به مفهوم امروزی» می‌گیرد بدین استناد که عندلیب عاشق گل است. (سیدمحمد راستگو، «حاشیه بر شرح حافظ هروی، نشر دانش، س نهم، ش

اول، آذر و دی ۱۳۶۷، ص ۴۳.) این در حالی است که لخت دوم چیز دیگری را مربوط به معشوق می‌گوید و قابلیت استناد برای معنای رقیب را ندارد. به بیان دیگر، لخت نخست از فراوانی مراقبان محبوب سخن می‌گوید و لخت دوم از بسیاریِ دلدادگان او. پیداست کسی که این همه عاشق سینه‌چاک دارد مراقبان بسیار نیز می‌خواهد. وانگهی، اگر بخواهند از رقیب معنای رقیب در عشق اراده کنند قاعدتاً باید سخن را خطاب به یکی از عاشقان بگویند، و نه چنان‌که در اینجا آمده خطاب به خود معشوق.

۲. عن‌قریب: قید فارسی مأخوذ از تازی = به زودی، به همین زودی، به همین نزدیکی، زود، زود باشد که (دهخدا) در بیت ایهامی دارد به دو معنای زمانی (به زودی) و مکانی (در این نزدیکی). معنای اخیر به قرینهٔ «وصل» است، که خود افادهٔ قرابت مکانی دارد. نظیر همین دو معنی در این بیت سعدی نیز وجود دارد:

که سالوک این منزلم عن‌قریب   بد از نیک کمتر شناسد غریب
(بوستان ۱۷۸)

که معنای زمانی همان «به زودی» است و معنای مکانی به اعتبار «منزل» و قرابت مکانی گوینده نسبت به آن است.

۳. غریب: جناس‌تام: الف. عجیب؛ ب. دور از خان و مان

۴. به گونه‌ای عکس سخن سعدی است: دردیست درد عشق که هیچش طبیب نیست... (غ ۱۱۴) بدین‌سان بعید هم نیست که مراد از «ای خواجه» سعدی بوده باشد، اگرچه ارادت خواجه به شیخ بسی بیش از آن بوده است که گمان مخالفت و معارضت با او در سخن خواجه برود. در حقیقت، حافظ سخنی دربارهٔ عشق از دیدگاهی دیگر می‌گوید. بیت دیگر خواجه هم از فقدان درد عشق سخن می‌گوید:

طبیب عشق، مسیحادم است و مشفق، لیک   چو درد در تو نبیند، کرا دوا بکند؟

نیز به استناد بیت اخیر، «طبیب» را در بیت متن باید همان طبیب عشق دانست.

۵. لخت دوم می‌تواند مستندی چون این آیه داشته باشد: وَلِلّٰهِ المشرقُ و المغربُ فَأَینَما تُوَلّوا فَثَمَّ وجهُ الله (بقرة ۱۱۵) (خداوند را خاور و باختر است، پس هرجا که روی بگردانید روی به سوی خداست، یا به بیان عرفا: چهره یا جمال حق است.)

سلمان:

نقشی که تو می‌جویی در کوی مسلمانی   من یافته‌ام، سلمان، در میکدهٔ ترسا
(دیوان ۱۴)

پرتو: واژه‌ای پارسی؛ ایرانی باستان -para-tapa مرکب از para (پیشوند) و -tapa از

ریشهٔ -tap = تاب، تابیدن، درخشیدن (مؤلف به «تافتن» ارجاع کرده و در ذیل آن توضیح کافی داده است. برای اطلاع بیشتر، نک. حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «پرتو» و «تافتن».) پرتو دقیقاً برابر با واژهٔ تازی «شعاع» است. معنای آن نزدیک به عکس (= بازتاب، نک. ح ۱۱/۲) و فروغ (نک. ح ۱۰۷/۳) است. خواجه معمولاً از عکس، پرتو، فروغ و نظایر آنها در بیان مفهوم عرفانی «تجلی» سود می‌جوید زیرا این‌گونه واژه‌ها متمایزکنندهٔ نور محبوب یا نمودهای او از خود او یا ذات اوست. ذکر این نکته را ضروری می‌دانم که: هرچند در اشعار خواجه مواردی هست که می‌توان آنها را تأویل به عقیدهٔ وحدت وجود کرد (چنان‌که در جای خود خواهد آمد) اما، به نظر این نگارنده، استعمال واژه‌هایی که معنای بازتاب و تابش دارد، آن هم به فراوانی، شاید از آن روی است که، دست‌کم در بیشتر موارد، قصد دارد اندیشهٔ خود را از آرای وحدت وجودی متمایز کند چرا که بازتاب چیزی با عین یا خود آن فرق دارد. بنا بر این بهتر است تفاوت موجود در سخن خواجه با تفوّه و بیان صریح اعتقاد به وحدت وجود را لحاظ کنیم و هر بیتی را به دلیل شباهتی صوری به آن به عنوان شواهد این عقیده ارائه نکنیم. به راستی مگر این همه سخن که دربارهٔ پرتو یا فروغ یا شعاع جمال حق گفته می‌شود قول به وحدت وجود است؟ به سخن عزیز نسفی بنگریم که اهل وحدت را به دو گروه بخش می‌کند و مبنای قول هرکدام را این‌گونه بازمی‌گوید: یکی آن‌که می‌گوید وجودْ یکی بیش نیست و آن وجود خدای است، و وجود دیگری نیست و امکان ندارد که باشد. استدلال اینان این است که: هر چیزی به ضدّ آن شناخته می‌شود همچون روز به شب و برعکس. «اگر چنان بودی که همه روز بودی و شب نبودی، مردم روز را نشناختندی.» آنگاه تمثیلی لطیف می‌آورد: ماهیان نزد دانای خود رفتند تا او آب را به آنان بشناساند. او گفت: «شما غیر آب را به من بنمایید تا من آب را به شما بنمایانم. گفتند: فهم کردیم و آب را دیدیم.» اما طایفهٔ دیگر وجود را به حقیقی و خیالی تقسیم می‌کنند، وجود حقیقی را خدای، و خیالی را عالم و عالمیان می‌دانند که جملگی در جوار وجود حق چیزی جز سراب نیست. (مقصد اقصی ۲۵۱ ـ ۲۵۳) پیداست که نحلهٔ نخست باورمند به وحدت وجود ابن‌عربی است، و بدین‌سان می‌توان از همین توضیح موجز نسفی سود جست و حافظ را، البته به‌طور کلی و به حکم اغلب و اکثر، پیرو نحلهٔ دوم شمرد. دیدیم که نسفی هردو گروه را اهل وحدت خواند، اما هرکدام به باور و برداشت ویژهٔ خویش. عراقی، در بیان عقیدهٔ فرقهٔ اول: «عشق در همه ساری است و ناگزیر بر همه اشیا [...] هرکرا دوست داری، او را دوست

داشته باشی و به هرچه روی آری، روی بدو آورده باشی.» («لمعات»، کلیات ۳۸۴) این در حالی است که قاسم غنی دربارهٔ بیت می‌گوید: شعر از وحدت وجود عرفا حکایت می‌کند. (یادداشتها ۸۱) (نیز در این باره، نک. ح ۱۰۷/۳.)

۶. ناموس: تازی از یونانی nomós = عادت و شریعت (حاشیهٔ برهان) در تازی و پارسی معانی متعدد دارد. ناموس: هر چیزی که شیئی را در آن مخفی کنند، آن چیز ناموسی برای آن است. ناموس صیاد: کلبه‌ای است که صیاد برای صید در آن پنهان می‌شود. (جمهرة) بیت‌الرّاهب؛ اهل کتاب جبریل (ع) را ناموس می‌نامند. نَمَس: تباه و بویناک شدن؛ تنمیس = تلبیس؛ ناموس: آنچه آدمی را با نیرنگ آلوده سازد. (لسان‌العرب) در بیتی از ابودلف خزرجی در قصیدهٔ معروف به «ساسانیه» (بنوساسان =گدایان) که در آن واژه‌های فراوان معرّب و یا دارای اصل پارسی آورده، آمده است: وَ مَنْ قَدسَ اَو نَمَسَ اَو شَوْلَسَ بالشَّعرِ (یتیمةالدّهر ۳۶۵) که «نَمَسَ» ظاهراً به معنای «مکر و خدعه کرد» است (در کنار «شولَسَ» = سالوس ورزید). نظامی به همین معنی:

که می‌داند که مشتی خاک محبوس چه در سر دارد از نیرنگ و ناموس؟
(خسرو و شیرین ۴۳۵)

نیز، ناموس: بانگ و آوازه، عصمت و عفّت هم هست. (برهان) در عربی: صاحب راز آگاه بر نهان امر [...] و نیز در فلسفه به معنی قانون و حکم (حاشیهٔ برهان) به نظر می‌رسد در این واژه، معنای استتار و اختفا از سویی به عصمت و عفت (به دلیل پوشیدگی) تغییریافته و از سوی دیگر از آن روی که استتار و پوشش، به خدعه و نیرنگ نزدیک است چنین معنایی نیز گرفته. همچنین از آنجا که عفت و عصمت یا دفاع از آن و حمیت نشان دادن در قبال آن مایهٔ نام و اعتبار است به این معنی نیز بدل شده و همین معنای شهرت و آوازه هم به‌نوبهٔ خود وقتی خالی از حقیقت و معنای واقعی آن باشد به بانگ و آوازهٔ میان‌تهی تحول می‌یابد، معنایی که در ادب پارسی یکی از پرکاربردترین معانی این واژه است. برای نمونه، ناموس در این عبارات به معنای نام و آوازهٔ نیک است: «شهریاری که نام او ناموس قیاصرهٔ روم را بشکست.» (راحةالصدور ۲۰) «از هریکی شاخی جَست که خُضرت او ناموس اجنحهٔ طاووس بشکست.» (همان ۴۲۴) حافظ نیز به همین معنای مثبت:

ناموس عشق و رونق عشاق می‌برند عیب جوان و سرزنش پیر می‌کنند

اما در گذار زمان به معنای منفی مذکور می‌گراید؛ سنایی:

تاکی از ناموس؟ هیهات، ای پسر بامدادان جام می هات، ای پسر
(دیوان ۸۹۱)

عبید:

رندی گزین، که شیوهٔ ناموس و رنگ و بو غیر از خیال باطل و جز ترّهات نیست

(کلیات ۶۴)

همچنان‌که در بیت متن نیز همین معنی خواسته شده است. از این معنی در ادب تصوّف معنایی دیگر نیز پدید می‌آید که ناموس و نام را چون نشانه‌ای از تعیّن، انانیت و بقای صفت و هویت بشری در شخص می‌نگرد، یعنی آنچه باید برای وصول به وحدت و اِمحای نفس جزئی در روح و حقیقت کلّی از خود زایل کرد. ناموس و نام بدین معنی امری است صرفاً اعتباری یا به تعبیری بی‌اعتبار که بر هر شئ، از جمله آدمی نهاده و موجب تمایز و تفرقه می‌شود، پس الزاماً می‌باید زدوده شود. عرفا این حذف نام یا صفت خاص فرد را به آن مانند می‌کردند که نام هریک از غلامان و کنیزان را از آنان بازمی‌گرفتند تا نامهای عرفی یا نوعی آنان را، چون مبارک و ایبک و نسیم برای غلام یا فِضّه، دده و جاریه برای کنیز، بر آنان نهند تا بدین وسیله هویت سابق را از ایشان بزدایند (همچنان‌که «مبارک» را حافظ به نشان ابراز غلامی به کار گرفته است.) «الهی، به هر صفت که هستم بر خواست تو موقوفم؛ به هر نام که خوانند مرا به بندگی تو معروفم.» (کشف‌الاسرار ۵، ۱۳۰)

و اما بیت (که ساده هم نیست) از نظر محتوایی، هم بیانگر جوهرهٔ مشترک ادیان است، و هم همزمان یادآور عوامل جداساز و تفرقه‌افگن میان آنها، و در عین حال تلنگری به صورت انتقادی ضمنی بر صومعه و خانقاه و اهل آن؛ هرچند واژه‌ها در ظاهر امر مربوط به نصاریٰ و دیر یا صومعهٔ آنان است. جمع میان همهٔ این معانی است که ذکر معنایی آشکار و سرراست را برای آن ناممکن می‌کند. غرض شاعر این است که خانقاه را به گونه‌ای توصیف کند که برخی تلقیهای منفی رایج در آن روزگار را از دیر و راهب و صلیب در بر داشته باشد، یا به عکس، به‌نحوی از مسیحیت و عناصر آن سخن بگوید که شامل تصوف خانقاهی نیز بشود. فعل «جلوه دادن» هم عاری از بار منفی نیست، چه بیانگر تکلّفی در آراستن یا آراسته نگاه داشتن صورت ظاهر امور نیز هست. اگر چنین معنایی در میان نبود چه دلیلی داشت که «ناموس» و «نام» با معانی منفی آنها در شعر بیاید؟ وانگهی راهب و صلیب، در سنت شعر عارفانه، نمادی از دنیاپرستی و نقص نفْس و وجود شوایب در آن نیز هست. از همین‌روست که خاقانی نفس را «چلیپاپرست» می‌خواند و می‌گوید: باید آن را به مدد «لا» (=نفی و ترک ماسوی‌الله) که قضا را شکل صلیب دارد، به نفْس پاک عیسوی رهنمون شد:

با «لا» برآر نفس چلیپاپرست از آنک		عیسیِ تست نفس و صلیب است شکل لا

(دیوان ۱۶)

نیز «چلیپا: عالَم طبایع را گویند.» (رشف‌الالحاظ ۶۸) حلاج، در جمله‌ای عجیب، خود را ملعون و مرگ خویش را بر دین صلیب می‌داند: علیٰ دِینِ الصّلیب یکونُ مَوتِی. پرسیدند: مطلبت چیست؟ پاسخ داد: این‌که این (اشاره به خود) ملعون را بکشید. و این هنگامه محافل اهل علم را تکان داد. (لویی ماسینیون، قوس زندگی منصور حلاج ۳۲) حال اگر بگوییم این بیت لزوماً دنبالهٔ بیت «در عشق خانقاه...» و دنبال‌کنندهٔ این محتواست که فرقی میان طریقتها یا ادیان نیست با مشکل معنای منفی «ناموس» و «نام» (حالا تلقیهای منفی مذکور از دیر و راهب و صلیب به کنار) مواجه می‌شویم. به نظر نمی‌رسد خواجه می‌خواهد فقط دربارهٔ مسیحیت فی نفسه سخن بگوید و به طور مطلق و نامشروط آن را دینی همچون بقیه قلمداد کند، زیرا در این صورت، چنان‌که اشاره شد، موجبی برای طرح اموری بی‌اعتبار و منفی چون نام و ناموس وجود نمی‌داشت. در عین حال نمی‌توان دو بیت را (که در نسخ خطی و چاپی معمولاً دنبال هم‌اند) کاملاً بی‌ارتباط با همدیگر انگاشت. پس باید رابطهٔ آن‌دو را با توجه به عناصر مندرج در آنها تبیین کرد. آن رابطه از نظر بنده این است: درست است که خرابات و صومعه فرقی بنیادین با هم ندارند و پرتو حبیب را در هردو می‌توان دید، اما این تنها به شرطی است که تعیناتی چون ناموس و نام (که خود منشاءِ اصلیِ تفرقه و تضاد و جنگ و جدال است) در میان راه نیابد، یا به قول خود او جنگ هفتاد و دو ملت بر اثر ندیدن حقیقت و روی آوردن به افسانه درنگیرد. حافظ اغلب موجز و فشرده سخن می‌گوید، و در این بیت نیز نه به گونه‌ای یکرویه و آسان‌یاب بلکه به زبان اشارت و به مدد دلالت و بارهای معنایی نمادها همهٔ این معانی را در چنین ظرف تنگی جای داده است. همچنین از نظر شکلی شاید بتوان گفت که «ناموس» ایهامی هم به معانیی چون خانهٔ راهب، فریب و مکر دارد، همچنان‌که «صومعه» را نیز همزمان با معنای مسیحی آن و مدلول آن در تصوف اسلامی (خانقاه) به کار برده است.

راهب: «الرّاهب: زاهد ترساآن، جمع: الرُّهبان، جمع‌الجمع: الرَّهابنة؛ الرَّهبانیّة: برزیدن آن» (السامی فی الاسامی ۵۷) سنایی:

یک صفش راهبان و قِسّیسان		بارگی بالهای قِدّیسان

(مثنویها ۲۱۱)

«جماعت رومیان در کلیسای بزرگ رفتند. فرنگان قصد آنجا کردند. اساقفه و

قسّیسان و رُهبانان با انجیل و صلیب به شفاعت پیش آمدند.» (رشیدالدین فضل‌الله، جامع‌التواریخ ۱، ۳۱۸)

صلیب: پارسی: چلیپا، همریشه با club = خاج، به دلیل شکل صلیب‌گونه، و چماق به دلیل شباهت سر چماق از نوع معمول در غرب به صلیب؛ برخی به خطا «صلیب» را معرّب «چَلیپ» دانسته‌اند. از جمله: «صلیب: به معنی بر دار نهاده شده و چوبی است که ترسایان در زنّار بندند و به فارسی آن را چلیپا گویند، و نوشته‌اند که این معرّب چلیپ است...» (غیاث‌اللغات) درست این است: مأخوذ از آرامی «صلیبا» (معین، حاشیهٔ برهان) دهخدا نیز همین را تأیید کرده است. چلیپا: صلیب باشد، که ترسایان آن را به جای قبله دارند، چنان‌که فرخی گفت:

تا مایهٔ ایمان بود شهادت   تا قبلهٔ ترسا بود چلیپا

(لغت فرس)

صلیب در شاهنامه پیشینه‌ای دارد، بدین‌سان که قیصر روم پس از کمک نظامی به خسروپرویز در برابر بهرام چوبین، صلیبی بزرگ و گوهرنگار را به همراه دیگر هدایا برای خسرو می‌فرستد:

صلیبی فرستاد گوهرنگار   یکی تخت پر گوهر شاهوار

(۹، ۱۳۱)

بعدها این صلیب را، که «دار مسیحا» نیز خوانده می‌شود، از خسرو مطالبه می‌کند:

که دار مسیحا به گنج شماست   چو بینید دانید گفتار راست

(همان ۲۰۴)

۷. برگرفته از سعدی می‌نماید:

سعدیا، این همه فریاد تو بی دردی نیست   آتشی هست که دود از سر آن می‌آید

(غ ۲۸۹)

۱ اگرچه عرض هنر پیش یار بی‌ادبیست
زبان خموش ولیکن دهان پر از عربیست
۲ پری نِهفته رخ و دیو در کرشمهٔ حسن
بسوخت عقل ز حیرت، که این چه بُلعَجَبیست
۳ سبب مپرس که چرخ از چه سِفله‌پرور شد
که کام‌بخشی او را بهانه بی‌سببیست
۴ درین چمن، گُل بی‌خار کس نچید، آری
چراغ مصطفوی با شَرار بولَهَبیست
۵ به نیم جَو نخرم طاق خانقاه و رِباط
مرا که مَصطَبه ایوان و پای خم طَنَبیست
۶ جمال دختر رز نور چشم ماست، مگر
که در نقاب زُجاجی و پردهٔ عِنَبیست
۷ دوای درد خود اکنون ازان مُفَرِّح جوی
که در صُراحی چینیّ و ساغر حلبیست
۸ بیار می، که چو حافظ مُدامم استظهار
به گریهٔ سحری و نیاز نیم‌شبیست

۱. غزل از نظر وزن، قافیه و مضامین، اثرگرفته از غزلی است از مولانا، اگرچه شعر مولانا درازتر است:

ربود عقل و دلم را جمال آن عربی درون غمزهٔ مستش هزار بوالعجبی
(کلیات ۶، ۲۶۱ـ۲۶۲)

همچنین شعر حافظ، موضوع دو نقیضه (=پارودی parody) قرار گرفته، یکی از بسحق اطعمه:

اگرچه بحث رطب پیش قند بی‌ادبیست زبان خموش ولیکن..........................
(دیوان ۳۹)

دیگری از نظام‌الدین محمود قاری یزدی (مشهور به البسه):

ز اطـلس فـلکم پـردهٔ درِ طـنبیست   زبان خموش.......................................

(نقل از دهخدا، ذیل «طنبی»)

هنر: فضیلت و مکارم (نک. ح ۳۴/۱۰.)

یار: بعید نیست نظری به پیمبر (ص) داشته باشد، زیـرا در غـزل مـولانا هـم «آن عربی» اشارتی به حضرت است. این نگارنده پیش از این در بـحثی ایـن احـتمال را مطرح کرد که حافظ ممکن است در شمار اندکی از غزلهایش بـه زبـان رمـز و نـماد اشارت به صاحب شرع خویش داشته باشد. (نک. ح غ ۵۹، سخن پایانی.)

زبان خموش... : دهخدا در امثال و حکم ذکری از آن به عـنوان مـثل نکـرده، ولی مطابق منبعی دیگر مثلی هست که این لخت بدان قرابت دارد: «مَثَل ـ مردمان گویند که: شکم پر تازی است و زبان کار نمی‌کند. قرآن فـرماید: وَ یَـضیقُ صـدری و لایَـنطَلِقُ لسانی.» (قرة‌العین ۱۳)

عربی: به دلیل قرآن، زبانی فخیم و شریف شمرده می‌شده، ضمن این‌که به سبب پتانسیلهای ویژه، از جمله صیغه‌ای یا ساختی بـودن آن و امکـان سـاخت واژه‌هـا و مصطلحات علمی از ریشه‌های برگرفته از زبانهای آن روزگار در آن، به زودی به زبان علم در بسیاری از ممالک، اعم از عرب‌زبان و غیرعرب‌زبان بدل گردید. لحن حافظ هم حاوی مدحت و تحسین آن است؛ اگرچه مولانا، با وجود ستایش آن، عجمی (= پارسی) را توصیه می‌کند:

چه غم است ار زرم بشد، که میی هست همچو زر

عربی گرچه خوش بود، عجمی گو تـو، ای پسـر

(کلیات ۳، ۶۱)

۲. خاقانی:

خِرد به ماتم و تن در نشاط، خوش نبود   که دیو جلوه کند بر تـو و پـری رسـوا

(دیوان ۱۳)

پری: فارسی میانه parīg = ساحره، جـادوگر (زن) ایـرانـی بـاستان parīka (اصـلاً زایـنده، بـارور) مشـتق از ریشـهٔ هـند و اروپـایی - per = زادن، بـه دنـیا آوردن؛ اوستایی - pairika = جادوگر (زن) پارتی farīg؛ با توجه به اشتقاق واژه به نظر می‌رسد پریها در دوران کهنْ ایزدبانوهای باروری و زایش بوده‌انـد. (حسـن‌دوست، فـرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «پری») در زبان پهلوی parīk: الف. پری، ساحره؛ ب. بال و پر؛ ج. بالدار (فره‌وشی، فرهنگ پـهلوی ۳۵۱) واژهٔ اوسـتایی pairika وجـودی است لطـیف،

بسیار زیبا از عوالم غیرمرئی، که با جمال خود انسان را می‌فریبد. (معین، حاشیهٔ برهان) واژهٔ انگلیسی fairy، به‌رغم یکسانی معنی، ظاهراً از ریشهٔ یاد شده نیست. پری‌خوانی: افسونگری و عزیمت‌خوانی (غیاث) در عربی: الجانّ، الجِنّ، الجِنَّة، الحوریّة (طبیبیان، فرهنگ فرزان فارسی ـ عربی، ذیل «پری») پری: [= winged بالدار ـ م] جن از نوع خوب، fairy (اشتینگاس) هریک از زنان افسانه‌ای و اساطیری، بسیار زیبا، روحانی و لطیف، که در بعضی اساطیر از جن شمرده شده‌اند و بعضی نیز برای آنان مانند ملائکه بال و پر قائل بوده‌اند. در اوستا پری جنس مؤنث جادو محسوب شده است که از طرف اهریمن گماشته شده تا پیروان مزدیسنا را از راه راست منحرف سازد. در اساطیر یونانی، پری یا نومفه (numfe) به الاهگان فرعی گفته می‌شد که مظاهر بعضی از آثار طبیعی یا قبایل و دولتها و در خدمت خدایان اصلی بودند. آنان را به صورت زنان جوان بسیار زیبا مجسم می‌کردند که دوستدار موسیقی و رقص، عمر دراز ولی نه جاودانی، و صاحب غیبگویی بودند. (مصاحب، به تلخیص) استاد عبدالحسین زرین‌کوب مطلبی محققانه دربارهٔ «جن» دارند، که فرازهایی را از آن نقل می‌کنم: «اعتقاد به وجود جن در بین مسلمانان عهد ما بر اثر تأویلها و تفسیرهای گونه‌گون سستی گرفته است و بسیاری از مردم آن را از مقولهٔ دروغهای قراردادی می‌شمارند اما در قرنهای گذشته آن را از لوازم و ضروریات دین می‌دانسته‌اند [...] ابن‌سینا به کلّی وجود آنها را انکار کرده است و فلاسفهٔ دیگر غالباً آن را تأویل کرده‌اند [...] اعراب معتقد بودند اگر جن وارد قالب انسان شود او را مجنون می‌کند. شاعران قدیم عرب هریک جنّی داشت که او را الهام می‌داد [= تابعه ـ م] جن را آفریده‌ای می‌شمردند که از شعلهٔ آتش پدید آمده است، در صورتی که شیاطین از دود به‌وجود آمده بودند و فرشتگان از نور [...] اعراب و مسلمانان داستانهای جن را با خود همه‌جا برده‌اند و این داستانها با داستانهای اقوام دیگر دربارهٔ دیوان و پریان به هم آمیخته است [...] نویسندهٔ کتاب معروف الفهرست از حکایات راجع به عشقبازیهای بین جن و انسان، شانزده داستان مشهور "دعد و رباب" از آن جمله است [...] طوایف جنّی، نژادها و دسته‌های گوناگون داشته‌اند. اما از همه سخت‌تر و هول‌انگیزتر غول بوده است.» («جنّ»، یادداشتها و اندیشه‌ها، گزینشی از ۲۷۵ ـ ۲۸۳) البته جن یا پری، به سبب زیبایی و دلفریبیِ منسوب به آن، آفریننده تخیلات و قصه‌های لطیف نیز بوده، که منشاءِ آنها تصوراتی است از موجودی با زیبایی آرمانی و آرزوانگیز، یعنی چیزی از جهان فریشتگی. این‌گونه مضامین، اگرچه اساساً متعلق به روزگاران گذشته و بر پایهٔ

پندارهای مردم در عصر پیشامدرن است، لیکن در ادب جدید ما نیز، به‌ویژه در عرصهٔ ادبیات کودکان هنوز قصه‌ها یا اشعار بسیار دربارهٔ پریان پدید می‌آید. در شعر جدید نیز گاه شاهد تأثیرپذیری شاعران، البته معمولاً با مقاصد کنایی، هستیم. برای نمونه، منظومه‌ای از نیمایوشیج به نام مـانِلی دربارهٔ مـاهیگیری بـه نـام مـانلی و مـاجراهـا و گفتگوهایش با یک پری دریایی، و یا شعر مشهور «پریا» (= پریها) از احمد شاملو، که در ظاهر زبان عامیانه و کودکانه سروده شده، هرچند دربردارندهٔ پاره‌ای مسایل جامعهٔ ایران است.

دیو: پهلوی dev اوستایی daeva هندی باستان dēvá؛ این واژه در قدیم به گروهی از پروردگاران آریایی اطلاق می‌شد، ولی پس از ظهور زرتشت و معرفی «اهـورَمزدا»، پروردگاران روزگار کهن یا دیوان، گمراه کننده و شیاطین خوانده شدند، اما «دیو» نزد همهٔ اقوام هند و اروپایی ـ به استثنای ایرانیان ـ معنی اصلی خـود را مـحفوظ داشـته است. deva نزد هندوان هنوز هم به معنی خداست. Zeus پروردگار بـزرگ یـونانی و Deus پروردگار لاتینی و Dieu فرانسوی از همین ریشه است. (معین، حاشیهٔ برهان) در زبان انگلیسی هم واژه‌هایی از این ریشه وجود دارد، همچون devil (= دیو) و devine (= خدایی، الهی). دیوان در دین زردشتی فراوان‌اند و هـرکدام بـا نـام و نـقش خـود انجام‌دهندهٔ شرارتی خاصّ خود است. م. ن. دالّا، ایرانشناس شهیر، در بحثی با عنوان «اهریمن و دیوان در کیش زرتشتی»: از نظر زردشت، دیوها از تـخم اهـریمن‌انـد و اهریمن به آنان می‌آموزد که آدمی را در پندار و گفتار و کردار گمراه سازند. بزهکارانْ گرامی‌دارندگان دیوان (= دیویَسْنان = دیوپرستان)اند و با چشم‌پوشی از پندار نیک، رویاروی اهورَمزدا و راستی می‌ایستند. در ادب گاهانی، تنها از برخی دیوان یاد رفته، چون اَکَه‌مَنَه Akamanah (اندیشهٔ بـد)، دْروج Druj (دروغ) و اَئِشْـمَه Aeshma، کـه بـه ترتیب در برابر وَهومَنَه (بهمن، منش‌نیک)، اَشَه (راستی) و سَرَئوش (سروش) قـرار می‌گیرند. (*History of Zoroastrianism*, p.81)

در ادب دری، دیوان بیش از همه در شـاهنامهٔ فـردوسی در دو بـخش اسـاطیری و پهلوانی آن حضور و نقش نیروهای شریر و گـمراه کـنندهٔ آدمـی از راه راست را ایـفا می‌کنند. دیو، اهریمن و ابلیس در این اثر، سه نام مختلف برای معنایی واحـد یـعنی نماد بدی و کژراهی است، چنان‌که هرگونه اندیشهٔ بدی، ستم، کفر و نظایر اینها به این سه نسبت داده می‌شود. نقش دیوان در داستانهای این کتاب با کشته شـدن سـیامک، پسر کیومرث، به دست خروزان دیو آغاز می‌شود و پس از آن هم بسیاری از ماجراها

و رویدادهای داستانی با عنصری به این نام درآمیخته است. دیوان بیشتر در مکانی به نام گُرگسار و مازندران در پشت البرزکوه تمرکز دارند و هر از گاهی شورش و شرّی خلق می‌کنند، که معمولاً با لشکرکشی پهلوان عصر، چون سام و رستم برای سرکوب آنان پایان می‌یابد. امّا نکته‌ای مهم در این میان این است که در جهان کاملاً عقلانی شاهنامه، که حتی عناصر اساطیری آن نیز عموماً خصلت خردپذیر دارند و توجیه و تأویل عقلانی یافته‌اند، دیوان نه با هیأت و ماهیت نخستینه و اساطیری خود بلکه به صورتی نزدیک به انسان و حتی در مواردی کاملاً انسان‌وار حضور دارند. پیداست آنگاه که دیو از موجودی اساطیری به شکل آدمواره بدل شود و به صورت نمادی از مفهوم ذهنی شرّ درآید، این دگرگونی حاکی از فرایندی است موسوم به «اسطوره‌پیرایی» که از قرنها پیش از شروع تاریخ مدوّن آغاز شده و با فرایندی فزاینده، هرچه جلوتر می‌آییم دخالت خرد و تعقل در این‌گونه امور افزایش می‌یابد، که اوج آن را می‌توان در شاهنامه دید. وقتی فردوسی می‌گوید:

تو مر دیو را مردم بد شناس   کسی کو ندارد ز یزدان هراس

پیداست تصور از دیو در این اثر سترگ تا چه حد از دیدگاههای انسان عصر خردگرایی و توجیهات عقلانی تأثیر پذیرفته است. اگرچه تمامی دیوان در شاهنامه به یک صورت و سیرت و سان نیستند، مثلاً برخی چون دیو سپید، ارژنگ و اکوان دیو به الگوی مطلق شرارت نزدیکتر و به طبع از میان‌برداشتنی‌اند، لیکن دیوانی نیز با حالت و هیأت نزدیک به آدمی در برخی داستانها ایفای نقش می‌کنند، که به همین دلیل کمتر نفرت و وحشت را در خواننده پدید می‌آورند. برخی از آنها حتی از چیزهایی بهره‌مندند که انسانها از آنها بی‌بهره بوده‌اند، چنان‌که در پادشاهی طهمورث، دیوان دارای خط‌اند و نوشتن می‌دانند و آنگاه که گرفتار طهمورث می‌شوند در برابر امان و زینهاری که به آنان می‌دهد ایشان را وامی‌دارد تا نبشتن به گروه او بیاموزند، و بدین‌سان کهن الگوی خط و نگارش در میان ایرانیان از همین‌جا پدید می‌آید. اولاد دیو، پس از اسارت به دست رستم، در مقابل راهنمایی رستم در دل جنگلهای مخوف از او می‌خواهد به هنگام پیروزی یافتن بر دیوان، وی را به پادشاهی آنان برگمارد. رستم نیز به او قول می‌دهد و به آن وفا هم می‌کند. اولاد همچون آدمیان با رستم سخن می‌گوید و دارای عواطفی انسان‌وار است. بنا بر این، باید نمونهٔ مطلق بدی، بدکاری و تباهی را در شاهنامه نه در دیوانی از این دست بلکه در اهریمن و ابلیس یافت.

بلعجبی ـ بلعجب ـ بلعجب‌باز: در املای این ترکیبات اختلاف نظر هست. عده‌ای

«بُل» (= پُر، بسیار) را پارسی و تحولی از «پُر» می‌دانند، در حالی که عده‌ای دیگر آنها را بوالعجبی، بوالعجب و بوالعجب‌باز کتابت می‌کنند، یعنی به شیوهٔ عربی، و در مورد مشابهات آنها همچون بلهوس، بلفضول و غیره و حتی در الحاق به واژه‌های پارسی نظیر بُلکامه، بلفغده، و غیره نیز «بوال...» می‌نویسند و آنها را در شمار کُنیه‌های عربی می‌انگارند. زنده‌یادان معین و دهخدا از گروه نخست‌اند و «بُل» را درست می‌دانند. (نک. معین و دهخدا، ذیل همین واژه‌ها.) این نگارنده نیز از این‌دو بزرگ و حجت لغویان روزگار ما پیروی می‌کند (اگرچه در مورد شواهد آتی، ناگزیر از رعایت امانت و کتابت به همان صورتی است که مورد نظر صاحبان آنها بوده است. نیز گفتنی است که در همین طبع خانلری در ۴۶۱/۴ به صورت «بوالعجب» ضبط شده است.) بلعجب (= تردست، چشم‌بند، حقه‌باز، مُشَعْبِد یا مشعبذ) کسی است که با چیره‌دستی خویش اشیا را در چشم بیننده به گونه‌ای دیگر بنمایاند. «در عربی به کسی که متصدی عمل شَعْبَذَه یا شَعْوَذَه بود مُشَعْوِذ یا مُشَعْبِذ می‌گفتند و چون اینچنین کس، که فارسی امروزی آن شعبده‌باز است، بازیگری است که کارها و بازیهای تعجب‌افزا ظاهر می‌کند، او را به کنیهٔ "ابوالعجب" می‌خوانده‌اند، چنان‌که یکی از تردستان اواسط قرن چهارم هجری به‌نام منصور همین کنیه را داشته [...] پس ابوالعجب، که آن را در فارسی به شکل "بوالعجب" و "بلعجب" استعمال نموده‌اند، در اصلْ لقب مرد شعوذی یا هر بازیگر دیگری بوده است که از او کارهای عجیب به ظهور می‌رسیده و روزگار را هم قدمای عرب و عجم به همین جهت بدین کنیه و لقب خوانده‌اند.» (برای اطلاع بیشتر، نک. مقاله‌ای بی‌نام نویسنده، «شعبذه ـ شعوذه ـ بوالعجب»، یادگار، س اول، ش دوم، مهرماه ۱۳۲۳، ص ۷ ـ ۱۰. مطلب مذکور منقول از ص ۸)؛ خاقانی: «شعوذهٔ قضا و بوالعجبی ایام، او را بدین طرف افگند.» (منشآت ۲۳۷) نصرالله منشی: «شیر را گفت: من همیشه بوالعجبی دمنه شنودمی.» (کلیله ۱۴۰) استاد مینوی در حاشیه: «بوالعجبی: اینجا به معنی مکاری و حقه‌بازی و تصویر کردن باطل در لباس حق به کار رفته است [همچون بیت حافظ ـ م]، و به فارسی آن را بلعجبی نیز می‌نویسند. اصل معنی ابوالعجب، کسی که کارهای شگفت و شگفتی‌آور می‌کند بوده است و کنیه‌ای بوده است از برای اشخاصی که چشم‌بندی و تردستی و شعبده می‌کرده‌اند [...] ابن‌الندیم در الفهرست (چاپ فلوگل ص ۳۱۲) ذکر می‌کند که شخصی را به نام منصور اباالعجب دیده بوده است که کار او شعبده و تردستی بوده است...» سپس شواهد متعدد از اشعار داده‌اند.

بسوخت عقل: قزوینی: بسوخت دیده؛ سوختن دیده یا چشم هم گاهی برای افادهٔ شدت انتظار یا حیرت به کار رفته، چنان‌که خود حافظ هم دارد: سرم ز دست بشد، چشم از انتظار بسوخت... (۴۸۲/۳) نیساری «عقل» را ترجیح داده، اگرچه به نظر می‌رسد برحسب التقاط و اجتهاد بوده، چون اقدم نسخ ایشان (یج) «دیده» دارد. (دفتر دگرسانیها ۱، ۲۸۰)

۳. سِفْلَه‌پرور: سِفْلَه = پست و فرومایه (نک. توضیح این واژه در: ح ۲۲۳/۴، که در این بیت «سِفله» را به خود چرخ اطلاق کرده است.)

بیت طعنی است بر آسمان، از شمار: فلک به مردم نادان دهد زمام مراد... (۲۶۳/۷) از بیان شاعر چنین برمی‌آید که: اصولاً حدوث هر چیزی سبب و علتی، و دست‌کم بهانه‌ای، می‌طلبد بجز ناز و نعمت رساندن چرخ به فرومایگان. این‌که گفته شود: سبب چیزی در بی‌سببی است خود از مقولهٔ پارادوکس است. در هر حال، آسمان یا فلک، بدون سبب، یعنی بی‌این‌که اهلیت و استحقاق آدمیان را لحاظ کند، ناکس‌نوازی می‌کند و شایستگان را بی‌بهره می‌گذارد.

۴. خود خواجه در قطعه‌ای دربارهٔ کورشدن امیرمبارز به دست فرزندان:

کس عسل بی‌نیش ازین دکّان نخورد　　　کس رطب بی‌خار ازین بستان نچید

این چمن: استعاره از این جهان، مثل «چمن دهر» در بیتی از او که دقیقاً محتوای بیت متن را دارد:

حافظ، از باد خزان در چمن دهر مرنج　　　فکر معقول بفرما، گل بی خار کجاست؟

گلْ بی‌خار، یا خرما بی‌خار، یا عسلْ بی‌نیش زنبور نیست: اَشکالی از مَثَلی بس رایج است که شکلهای دیگری نیز دارد، ولی دارای محتوایی واحدند، این‌که خوبیهای جهان بدون بدی یا لذات آن بدون الم نیست. «مردمان گویند: خار با خرما بوَد.» (قرةالعین ۱۷) نیز: خار جفت گل است و خمار جفت نبید. (دهخدا، امثال و حکم ۲، ۷۰۶)

چراغ مصطفوی: گذشته از این معنی که شرع نبوی چراغ هدایت خوانده می‌شود، به معنای گل (=گل سرخ یا محمدی یا وَرد عربی و رُز فرنگی) است، که در عالم اسلام می‌گویند از چکیدن عرق رخ مصطفی (ص) بر زمین روییده، چنان‌که مولانا می‌گوید:

اصل و نهال گل، عرق لطف مصطفاست　　　زان صدر بدر گردد آنجا هلال گل

(کلیات ۳، ۱۵۴)

استاد فروزانفر، در حاشیهٔ بیت مذکور: اشاره است به حدیثی که جزو موضوعات شمرده شده: اِنَّ النبیَّ (ص) قال: لَیلَةً اُسْرِیَ بی اِلَی السماءِ سَقَطَ اِلَی الارضِ مِنْ عَرَقی فَنَبَتَ مِنهُ الوَردُ فَمَنْ اَرادَ اَنْ یَشَمَّ رائِحَتی فَلِیَشَمَّ الوردَ. (اللؤلؤ المرصوع، چاپ مصر، ص ۹۸) (در شبی که مرا به آسمان بردند عرق من بر زمین چکید و گل از آن روییدِ، پس آن‌که می‌خواهد بوی مرا یابد باید گل را ببوید.)

شَرار: و شرر، آنچه از آتش جهد. واحد شرر «شررة» و واحد شرار «شرارة» است. (صحاح، لسان‌العرب) شرار از ریشهٔ «شرّ» است. (چنین است در دو فرهنگ مذکور و جمهرة.) در بیت نیز این همریشگی لحاظ شده و شرار دارای تبادر به شرّ (کردار بولهب) است. همچنین شرار در برابر چراغْ کوچک شمرده شده تا بیانگر میزان شُرور موجود در برابر خیرهای جهان باشد.

شرار بولهبی: احتمالاً و با توجه به این‌که شرار به اعتبار گُلْ معادل خار نیز هست، اشاره‌ای هم به خارهای مغیلانی دارد که زن بولهب در راه پیمبر می‌ریخت تا پای حضرت رنجه شود و زن از شوی در شرارت نسبت به ایشان وانمانَد؛ نظامی در همین معنی و نیز در کلیت موضوع شُرور:

احمد، که سرآمد عرب بود — هم خستهٔ خار بولهب بود
دیر است که تا جهان چنین است — بی‌نیش مگس، کم انگبین است
(لیلی و مجنون ۴۴)

ابولهب: شهرت عبدالعُزّیٰ (فـ ۲ هـ. ق.) از بزرگان قریش، پسر عبدالمطّلب و عموی پیغمبر اسلام. وی از بدخواهان و دشمنان پیغمبر بود و در آزار مسلمانان سعی بسیار ورزید. مردی سرخ‌روی بود و او را به این جهت ابولهب می‌خواندند. (مصاحب) چهره‌ای سرخ و زیبا داشت و به همین جهت پدرش او را ابولهب (پدر آتش = سرخ‌رو) لقب داده بود. او پیش از آن‌که پیامبر (ص) دعوت خویش آشکار کند روابط نزدیکی با برادرزادهٔ خود داشت، اما خویشاوندی او با ابوسفیان و به خطر افتادن مقام وی سبب گردید به دشمنی با حضرت برخیزد. (دایرة‌المعارف تشیع، به تلخیص) دربارهٔ این‌که زیباروی بوده قول خلافی نیز هست در تاریخ بلعمی از قول مردی از بنی‌کنده که حضرت پیمبر و بولهب را در یک جای دیده بوده، و حضرت را به زیبایی توصیف کرده و ابولهب را به زشتی: «با ریشی دراز و مویی سرخ و به چشم احول، ردای عدن برافگنده، که از آن زشت‌تر مردی هرگز ندیدم.» (تاریخنامهٔ طبری ۱، ۷۰) در قرآن سورهٔ «مَسَد» در ذمّ و نفرین او و همسر وی است: تَبَّتْ یدا... مولانا:

خاموش کن و هرجا، اسرار مکن پیدا　　　در جمع سبکروحان، هم بولهبی باشد
(کلیات ۲، ۳۹)

بیت متن نزدیک به این بیت از غزل پیشگفتهٔ مولاناست:

جواب داد: کجا خفته‌ای؟ چه می‌جویی　　　به پیش عقل محمد، پلاس بولهبی؟

بیت حافظ، چنان‌که اشاره شد به مسألهٔ شُرور مربوط است، مبحثی کلامی و حکمی که دربارهٔ خیر و شر در جهان، منشأ و حکمت آفرینش شر در جوار خیر و کمّ و کیف آن سخن می‌گوید. (نیز نک. ح ۱۰۱/۳.)

۵. نیم‌جو: اصطلاحی زبانی است که برای کوچک و بی‌ارزش نشان دادن چیزی به کار می‌رود. جو: جوسنگ: یکی از واحدهای وزن، برابر با یک قسمت از هفتاد و دو قسمت مثقال بوده یا به مقدار و همچند یک دانهٔ جو یا گندم. (دهخدا، ذیل «نیم‌جو» و «جوسنگ») اصطلاحهای «یک‌جو»، «جوی» (+ی وحدت) «دوجو» و امثال اینها نیز به همین معنی است، و همگی در شعر حافظ بارها به کار رفته است.

رِباط: یکی از کانونهایی که در آن اعمال خانقاهی اجرا می‌شد. پیش از آن‌که خانقاه رسمی به‌وجود آید رباطهای مرزی، محل و مرکزی بود که برخی از سالکان و صوفیان در آنجا به سر می‌بردند و به برخی از اعمال خانقاهی می‌پرداختند. پس از آن هم در برخی از مناطق قلمرو اسلامی، از جمله منطقهٔ بغداد، به محل اقامت صوفیان «رباط» گفته می‌شد. واژهٔ «رباط» در زبان فارسی و عربی به معنی پاسگاه مرزی، کاروانسرای، خانقاه، نوانخانه، غریبخانه، مهمانسرای، قلعه، معبد، دارالعلم و معانی مجازی دیگر به کار برده شده است. (محسن کیانی، تاریخ خانقاه در ایران ۶۵ـ ۶۶؛ در مورد «رباط» به معنای کاروانسرا، نک. ح ۲۰/۴.)

مَصْطَبَه: به کسر و فتح اول، هردو، دکان‌مانندی که بر آن نشینند. از لسان‌العرب و القاموس المحیط؛ سکّو. و در مقدمةالادب در معنی آن آمده است: جای غریبان، جایگاه گدایان. (امیرحسن یزدگردی، تعلیقات نفثةالمصدور ۵۴۹ـ ۵۵۰) علامه قزوینی: «در جمیع کتب لغت گشتم، جز به معنی سکّو ابداً معنی دیگری برای آن ذکر نکرده‌اند جز در غیاث‌اللغات و منتخب‌اللغات رشیدی [...]: دکانی که بر آن نشینند و شایع شده در دکانی که در میخانه بر آن نشینند و شراب خورند. منتخب‌اللغات در حاشیهٔ غیاث‌اللغات (یادداشتهای قزوینی ۷، ۹۷ـ۹۸) مراد از «دکّان» در اصل، سکومانندی است که برای خرید و فروش بر آن می‌نشستند، و اطلاق آن به محل کنونی کسب و کار از مقولهٔ مَجاز به علاقه‌ای مثل ذکر جزء و ارادهٔ کل یا نظایر آن است. به هر حال، مصطبه جایی

بوده بالاتر از سطح زمین به صورت سکّویی از سنگ و غیره در مکانهایی چون مسجد و خانقاه برای جلوس دارندگان جایگاه برتر و محترمان و متشخّصان، یا در بازار و حجره‌ها برای نشستن فروشنده یا بازرگان. نظیر همان را در میخانه‌ها می‌ساختند معمولاً برای آنان که به هر دلیلی از جمله نام و آوازه و پیشینه در عوالم باده‌نوشی و نزد اهل میخانه از احترام بیشتری برخوردار بودند و نشستن بر این مصطبه‌ها در درجهٔ نخستْ حق چنین افرادی بود. از همین‌روست که مصطبه‌نشینی در عرف میخوارگی به منزلهٔ نامبرداری در این کار تلقی می‌شد. مصطبه ظاهراً در این اواخر به تختهای چوبی تغییر شکل داده بود، که هم‌اکنون نیز در بسیاری از رستورانهای مناطق ییلاقی یا قهوه‌خانه‌ها معمول است، اگرچه اختصاصی به کس یا کسانی خاص ندارد. و اما در شعر عارفانه یا قلندرانه، مصطبه در برابر مسجد و به‌ویژه محراب (نماد زهد) و نیز در شعر غیر اهل تصوّف و مخالفان صوفیان در مقابل خانقاه، صومعه، رباط و نظایر اینها به کار گرفته شده است، اما در شعر شاعران متصوّف و عارف نیز به عنوان نمادی از ستیز با رسوم ظاهر و آداب خانقاهی ظاهر می‌شود، چنان‌که مثلاً در شعر عراقی، یکی از بزرگان تصوّف و عرفان، می‌خوانیم:

مرا، که بتکده و مصطبه مقام بود　　چه جای صومعه و زهد و وجد و حالات است؟

(کلیات ۱۵۱)

طَنَبی: طرز [غلط مسلّم؛ درست: طَزَر ـ م] اعنی خانهٔ تابستان، و بعضی آن را طنبی گویند. (صحاح‌الفرس، ذیل «بادغرد») طنبی و طنابی: ایوانی که توی ایوان کلان باشد؛ سنجر کاشی:

فتاد برف، بخاری سبک برافروزیم　　که وقت صحبت شبها و گوشهٔ طنبیست

از موج رطوبت، گل نوخیز چمن را　　گر خانه بود تنگ، شود قصرْ طنابی

(وارسته، مصطلحات‌الشعراء)

بحثهایی دربارهٔ طنبی صورت گرفته، از جمله: زریاب خویی: در ساختمانهای قدیم در آذربایجان، طنبی اتاق مهمانخانه یا بزرگترین و بهترین اتاق خانه را می‌گفتند. (نک. آینهٔ جام ۲۶۵ ـ ۲۶۶.) محمدامین ریاحی طنبی را همان باد غرد یا مکان مورد استفاده در تابستان گفته‌اند. (نک. گلگشت در شعر و اندیشهٔ حافظ ۱۷۵ ـ ۱۸۵، که عجالتاً مفصلترین بحث در این باره بوده است.) این در حالی است که شاهد وارسته، طنبی را مناسب زمستان و برف معرفی می‌کند. اسلامی ندوشن: هنوز در جنوب ایران طنبی به اتاقی وسیع و مجلل گفته می‌شود، بیشتر برای اقامت تابستانی، که ایوان روبرویش

بود. («دنبالهٔ حکایت حافظ»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، س ۲۵، ش ۱-۴، پاییز ۱۳۶۷، ص ۱۱۵.) اکنون که حضرات از چگونگی طنبی در شهرهای خود خبر داده‌اند، بد نیست من نیز به وضع آن در همدان (شهر آبا و اجدادم) اشاره کنم. در آنجا این واژه هنوز مستعمل و به معنای پستومانندی است که دری از اتاق اصلی به آن باز می‌شود و، برخلاف آن‌که آن را مکانی مجلل گفته‌اند، اصلاً هم مجلل نیست بلکه جایی است که بیشتر برای گذاردن چیزهایی چون رختخواب، ترشی‌آلات و ظروف از آن بهره می‌گیرند. مسعود سعد:

چو من مهندس دیدی که کرد از سُمْجی بخاری و طنبی، مستراح و کاشانه؟

(دیوان ۲، ۸۹۷)

که ظاهراً طنبی را در مقابل «بخاری» (= اتاق گرم زمستانی که بخاری و وسیلهٔ گرمسازی را در آن می‌گذاردند، یعنی مَجازی به علاقهٔ جزء و کل یا حالّ و محلّ) آورده است.

در بیت متن، تصویرِ برآمده از بیت تا حدود زیادی گویای معنای مراد است: طاق خانقاه و رباط بلند به نظر می‌آید، که این خود بیانگر کمابیش مجلل بودن آن است، در مقابل مصطبه و «پای» خُم، که هردو در فرودین جای و پایین قرار دارند. شاعر چون همیشه بر دستگاه عریض و طویل تصوف و خانقاهها، و طبعاً خالی بودن آن از محتوی و حقیقت، خرده می‌گیرد و می‌گوید: عظمت ظاهری تشکیلات صوفیان نمی‌تواند مرا بفریبد و بدان باورمند سازد. ایوان مجلل من همان مصطبهٔ میخانه‌ها و شاه‌نشین من همان مکان ظاهراً پست (و حقیقتاً والای) پای خم است، و الباقی تصنع و تکلف و فریب.

۶. جمال: = چهره، به اطلاق مجازی ذکر حالّ و ارادهٔ محل؛ طبعاً این چهره است که در تناسب با چشم قرار دارد.

دختر رز: از قدیم، «دختر رَز» (= بنت‌العنب، اِبنةُالکَرْم و غیره) یا «بچهٔ تاک» به صورت استعاره برای شراب به کار می‌رفته است. «عماره [مروزی] گفت:

یک قَحف خون بچّهٔ تاک رَزَم فرست هم بوی مشک دارد و هم گونهٔ عقیق»

(لغت فرس)

(نیز نک «دختر رز» در: ح ۱۹/۳، و «بنت‌العنب»: ح ۵/۹.)

نورچشم: ایهام (الف. روشنی چشم؛ ب. عزیز؛ ج. بچه و فرزند، به اعتبار «دختر»)

زُجاجی ـ عنبی: هردو ایهامی‌اند؛ زجاجی: منسوب به زُجاج (= شیشه؛ نک. ح

۲۰/۲.) نقاب زجاجی استعاره از دو چیز است: یکی این‌که آب و مایع انگور (که آن را هم دختر رز می‌گفتند) در درون پوشش شیشه‌مانند و شفاف پوست حبهٔ انگور است، و دیگر شیشهٔ شراب، که آن هم به سان نقاب و پوششی برای دختر رز (در این مورد = خود شراب) است. معنای دیگر «زجاجی» زجاجیّهٔ چشم (= یکی از پرده‌های هفتگانهٔ آن) است. عنبی نیز دارای ایهام است: یکی به انگور به عنوان اصل آب انگور و شراب، و دوم به پرده‌ای دیگر از چشم به‌نام عنبیه، که پردهٔ عنبی در عین حال همان پوست پرده گونهٔ دانهٔ انگور به بیان استعاری است. همچنین نور چشم در میان پرده‌های چشم از جمله زجاجیه و عنبیه قرار دارد. در هدایةالمتعلّمین فی الطب، تألیف ابوبکر اخوینی بُخاری، در زیر عنوان «فی هیئة العین» بحثی دقیق در تشریح چشم و اجزای آن آمده، که هم از نظر آگاهی از رأی اطبای قدیم سودمند است و هم از حیث برخی نکات ادبی دربارهٔ چشم، همچون همین مورد. خلاصه‌ای را از آن می‌آورم: «فاما آلت بصر، آن رطوبت است که آن را جلیدی خوانند. [جلیدیّه = جسمی جامد به شکل عدسی محدّب‌الطرفین، شفاف و بیرنگ در عقب مردمک چشم، معین ـ م] و باز آن اجزا دیگر خادمان این آلت‌اند [...] وز زیر این رطوبت جلیدی یک رطوبت دیگر است صافی و سپید و به قوامْ سطبر چنانک آبگینهٔ گداخته بود، و این رطوبت را نامْ زجاجی است از ماندگی وی به آبگینهٔ گداخته [...] و پیش طبقهٔ عنکبوتی یکی طبقه است نام وی عنبی، از ماندگی این طبقه به غُژبِ [= حبّهٔ، دانهٔ ـ م] انگور، از پیش نغز و از اندرون با خَمْل [= پُرز ـ م] چنانچون غژب انگور را به دو نیمه کنی، و میان این طبقهٔ عنبی سولاخ است، نام این سولاخ حدقه و به پارسی دیده.» (۷۵ ـ ۷۶)

زجاجی و عنبی، سلمان، با همان ایهام:

بس شراب عنبی را که به موی مژه‌ام   دیده بر یاد تو از جام زجاجی پالود
(دیوان ۹۹)

هم او، با ایهام در پردهٔ چشم:

بی‌نور جمال تو نظر پرده‌نشین شد   بر مردم و بر خویش درِ دیده فراکرد
(همان ۴۸۸؛ فراکرد = فرازکرد، بست)

قزوینی پس از این بیت افزون دارد:

هزار عقل و ادب داشتم من، ای خواجه   کنون که مست و خرابم صلاح بی‌ادبیست

که الحاقی می‌نماید، چون تقریباً به تمامی از مولانا در غزل پیشگفته است، با این فرق که در آخر دارد: صلای بی‌ادبی. آن را ظاهراً به «صلاح بی‌ادبیست» تغییر و در غزل

حافظ جای داده‌اند.

۷. مفرّح: ظاهراً با توجه به خاصیت درمانی که در بیت اشاره شده صفتی عام برای شراب (= شادیبخش) نیست بلکه کوتاه شدهٔ «مفرّح یاقوت» است که عبارت است از سودهٔ دُرّ، یاقوت، لعل و غیره که در شربت قند و گل یا جُلّاب می‌ریختند و برای تقویت قلب و آرامش اعصاب از آن سود می‌جستند، چه قایل به تأثیر درمانی آن بودند. (نک. «مفرّح یاقوت» در: ح ۳۵/۴.)

صُراحی چینی: نوعی صراحی از جنس چینی و ساخت چین، مثل کاسهٔ چینی در بیت مولانا:

هله بس، که کاسها را به طعام اوست قیمت
و اگر نه خاک نه‌آرزد همه کاسهای چینی
(کلیات ۶، ۱۳۳)

(در اینجا یا باید مفرد آن را «کاس چینی» گرفت و یا «کاسها» را همان «کاسَه‌ها» مطابق رسم املای قدیم انگاشت.)

بطّ چینی: = صراحی چینی، که به شکل بط (= مرغابی) می‌ساختند؛ سنایی:

مرد دینی شراب تا چه کند؟ بطّ چینی سراب تا چه کند؟
(حدیقه ۱۶۶)

نویری: عرب به هر ظرف طرفه می‌گوید چینی (صینیّة) از آن روی که طرایف به چین اختصاص دارد. (نهایة‌الارب، السِّفرالاول ۳۶۶) زکریای قزوینی: «و به آنجاست غضائرِ [= کاسه‌های بزرگ، کاسهٔ چینی پیروزه‌ای؛ نک. دهخدا، ذیل «غَضارة» ـ م] چینی که عبارت از گِلی است، از آن ظروف سازند، و آن را خواصّ بسیار است و رنگش سفید است شفاف و غیرشفاف، تا به بلاد ما نمی‌رسد از آن چیزی، و آنچه می‌فروشند در این بلاد، چینی‌گویان [= به‌نام چینی، چینی‌نام ـ م] معمول یکی از بلاد هند است که آن را کولم نامند، و چینی به‌صلابت‌تر از آن باشد و بر آتش بیشتر اِستد.» (ترجمهٔ آثارالبلاد و اخبارالعباد ۱، ۶۶) خواجه‌نصیر نیز مطلبی دارد با عنوان «در معرفت آلات چینی و خواص او»: «کاسه و کوزه و قدح و صحن [= قدح بزرگ؛ منتهی‌الارب ـ م] از آن گِل سازند و آن را پرورش می‌دهند.» (تنسوخ‌نامه ۱۴۸) «و چنین گویند که اگر زهر در وی کنند، عَرَقی بر وی پیدا گردد.» (همان ۱۴۹)

ساغر حلبی: = شیشهٔ حلبی، مولانا، در غزل پیشگفته:

غلام ساعت نومیدیم، که هر ساعت شراب وصل بتابد ز شیشهٔ حلبی

که پیداست حافظ در این بیت خود نیز از غزل مولانا تأثیر گرفته است.

شیشه و ظروف شیشه‌ای ساخت حلب و شام شهرت داشته است. سعدی در حکایت مشهور بازرگان آزمند: «گوگرد پارسی خواهم بردن به چین [...] و آبگینهٔ حلبی به یمن.» (گلستان ۱۱۷) زکریای قزوینی دربارهٔ حلب: «و از عجایب آنجا سوق‌الزُّجاج [= بازار شیشه ـ م] است، چون کسی به آن برسد نمی‌خواهد از آن بگذرد، از بس که می‌بیند در آن از طرفه‌های عجیبه و آلات لطیفه، از آنجا به سایر بلاد برند به رسم تحفه و هدیّه.» (ترجمهٔ آثارالبلاد ۱، ۲۳۷) رشیدالدین فضل‌الله دربارهٔ «پیالهٔ حلبی»: «شخصی او [= اوکتای قاآن ـ م] را پیالهٔ حلبی آورد. مقرّبان بستدند و بی‌حضور او عرضه داشتند. فرمود که: آرندهٔ این، زحمتها کشیده باشد تا چنین جوهر نازک به اینجا رسانیده. او را دویست بالش دهید.» (جامع‌التواریخ ۱، ۴۹۶) و حمدالله مستوفی: «زُجاج جوهرش سنگ آتش‌زنه است و در همه ملکها باشد و کدورت و صفایش به صنعت سازنده تعلق دارد و بهترین صانعان این جوهر در حلب‌اند و آبگینهٔ حلبی صفا و شهرت تمام دارد.» (نزهة‌القلوب، المقالة‌الثالثة ۲۰۵) حافظ «آبگینهٔ شامی» را هم دارد. (۴۶۰/۲) شام و حلب در یک منطقه و جزءِ تقسیم‌بندی قدیم «شامات» بوده‌اند و هردو مشتهر به ظروف شیشه‌ای.

۸. استظهار: = پشتگرمی، از ظَهْر = پشت؛ «این بنده را بدان، قوّت دل و استظهار و سروری و افتخار حاصل آمد.» (کلیله ۲۴) صفت آن: مُستظهِر = پشتگرم (نک. ۳۹۷/۲).

پیشتر گفتم که: گاهی احوال خوش و عارفانهٔ سحرگاهی با نماد جرعهٔ شراب و نظایر آن بیان می‌شود. (نک. ح ۶/۷.) در بیت حاضر نیز همین رابطه را میان «می» و حالات نیمشبی و سحری می‌توان دید.



شاعر با ذکر این که «زبان خموش» است می‌رساند که دلی آگنده دارد ولی با آن‌که صدگونه سخن فصیح تازی در دهان دارد، یارای بیان آنچه می‌بیند در او نیست. بلافاصله از تبدّل غریب احوال جهان و جابجایی میان دو قطب خیر و شر سخن می‌گوید، به گونه‌ای که به جای هر حرف و توصیفی باید با چشمانی بیرون‌زده از حدقه به آن زُل زد. او با این تعمیم و کلیت‌بخشی به موضوع، قصد دارد قضایا را در ساحتی فلسفی و فراگیر طرح کند. به همین منظور است که رشتهٔ سخن را به اصل

مسألهٔ خیر و شر و حکمت خلق شرور گره می‌زند. ذکر «چرخ» و سفله‌پروری‌اش از بالا، بی‌درنگ به «این چمن» (= جهان) از پایین پیوند می‌یابد، که هردو در جهت همان تعمیم و نگریستن از بالا بر کلیت موضوع و نشان دادن آن در بُعدی جهانی است. البته نقد و طعن او بر دستگاه تصوف تا حدودی تعیّن و وضوح به آن نظر کلّی قبلی می‌دهد، که خود می‌تواند یکی از مصادیق آن جابجایی حقایق و فرومایه‌نوازی چرخ انگاشته شود. اما باز رجوع به پناهگاه همیشگی در آلام بزرگ و ناگفتنی را شاهد هستیم: مصطبهٔ میخانه و خُم. اما نکته‌ای معنی‌دار این‌که در برابر آن دستگاه ظاهرفریب خانقاه و مریدپروری، جان و پایان کلام گویای بازگشتی است به عالمی که در آن خبری از هیچ‌یک از شُرور و ظاهرسازی‌ها نیست: دنیای درون دردمند و نیاز بردنی از سر اخلاص و از ژرفنای دل، یعنی بهترین بازگشتگاه و سالمترین پناهگاه برای فرزانگانی چون خواجه.

۱ خوشتر ز عیش و صحبت و باغ و بهار چیست؟
ساقی کجاست؟ گو: سبب انتظار چیست؟
۲ هر وقتِ خوش که دست دهد، مغتنم شمار
کس را وُقوف نیست که انجام کار چیست
۳ پیوند عمر بسته به موییست، هوش دار
غمخوار خویش باش، غم روزگار چیست؟
۴ معنیّ آب زندگی و روضهٔ اِرَم
جز طَرْف جویبار و می خوشگُوار چیست؟
۵ مستور و مست، هردو چو از یک قبیله‌اند
ما دل به عِشوهٔ که دهیم؟ اختیار چیست؟
۶ راز درون پرده چه داند فلک؟ خموش
ای مدّعی، نِزاع تو با پرده‌دار چیست؟
۷ سهو و خطای بنده، گرش هست اعتبار
معنیّ لطف و رحمت پروردگار چیست؟
۸ زاهد شراب کوثر و حافظ پیاله خواست
تا در میانه خواستهٔ کردگار چیست

۱. بهار: در غزل هیچ شاعری به اندازهٔ غزل دو بزرگ شیرازی و شیرازی بعدی (عرفی) و صائب، با همهٔ جنبه‌های آن از محسوس تا معنوی و تمامی جلوه‌های جمالی و سرزندگی و لذّات آن ظاهر نشده است. در شعر خواجه، اگرچه ساحت معنوی و درونی بهار کمتر از جلوه و جمال برونی آن نیست، و هرچند بهار فرصتی است نیکو برای تأمل در جهان برون و درون و سرشت جهان و دگرگونیهای آن، لیکن خوانندهٔ شعر او بهار، همین بهار محسوس و مرئی را با تمامی حواس و به اصطلاح با گوشت و پوست خود نیز لمس می‌کند. لابد خواهید پرسید «مگر دیگر شاعران چنین نیستند؟»

در پاسخ باید گفت: بهار به برونی‌ترین یا طبیعی‌ترین جلوهٔ خود در شعر

خراسانی نمود یافته و نابترین معنای بهار هم طبعاً در این دوره تجلی کرده است، اما پس از آن، یعنی از هنگام ورود تصوّف به شعر پارسی، شاعران، به‌ویژه در غـزل، از این دیدگاه به دو گروه عارف و عرفانگرا بخش می‌شوند (تقسیمی که مبنای بسیاری از بحثها و تحلیلهای این نگارنده در این دفتر بوده است.) نامهایی که به عنوان برترین غزلسرایان در زمینهٔ توصیف بهار (به‌زعم خود) برشمردم همگی، با وجـود تـمامی تفاوتهایشان، از یک دیدگاه کلّی از شمار غزلسرایان عرفانگرایند. تأکید می‌کنم: فصل بهار در غزل اینان (و البته دیگر غزلسرایان کمابیش عرفانگرا یا متمایل به عرفان) بـا تمامت جنبه‌های برونی و درونی یا حِسّانی و روحانی خود تـوصیف مـی‌شود. امّـا شاعران عارف (یا بهتر: عارفان شاعر) چنین نیستند، یعنی کمتر مـی‌توان بـهار را بـه معنای ناب و برونی آن در غزل ایـن گـروه یـافت. دلیـل اصـلی ایـن امـر را بـاید در چگونگی بینش و نگرش ایشان به جهان جستجو کرد. اینان معمولاً کاری با خود بهار (بدون دخالت اندیشه‌ها و یافته‌های عرفانی یا بدون تبدیل جلوهٔ برونی بهار به امور و معانی تجریدی) ندارند و سخن گفتن از خود بهار فی‌نفسه را اساساً امری لغو تلقی می‌کنند، مگر این‌که در نهایت پس از تـوصیفی کـوتاه از آن، آن هـم چـون مـقدّمه و درایه‌ای برای ورود به عوالم تأمل و تدبر در صنع الهی، به بهره‌گیری از بهار چـونان نیکوترین فرصت برای نوسازی درون، اخذ اسوه‌ای برای تصفیهٔ دل و تهذیب نفس و نظایر این امور می‌پردازند. به کوتاه سخن، بهار برای این گروه، بهانه‌ای برای ورود به امور مجرّد و احوال و مشاهدات و مکاشفات عارفانه بـیش نـیست. رنگ و بـوی بیرونی برای عرفا چیزی بجز تعیّنات و جلوه‌های فریبنده نیست، و بنا بر این بهار نیز تا هنگامی که به فصلی درونی یا مبدائی معنوی برای نگرنده بدل نشده باشد نه خوش است، نه با معنی و نه پذیرفتنی. بارها هم می‌گویند: آن کس را که هر لحظه برایش خودْ بهاری است چه نیازی به فصلی بدین نام و نشان و صورت و سان یا انتظار بردن برای آن؟ در شعر متصوفه بهار هست، وصف طبیعت و طیب و تـازگی و گـل و گـیاه و... هست، نوروز یا روز نو، سال نو و امثال و اخوات آن نیز دیده می‌شود. برخی عرفا هم به قرار اخبار موجود به هنگام تحویل سال جامهٔ سپید یـا بـه هـر حـال نـیکو در بـر می‌کرده‌اند، اما اینها همه و همه در هـمان حـیطه و حـدود فکـری و نگـرشی جـای می‌گیرد که گفته شد. هرگز هیچ بـهاریه‌ای از آنـان بـدون پـیوندِ مـعمولاً آشکـار بـا دیدگاههای عمومی عارفانه، یعنی همان تبدیل امور محسوس بـه مـعانی مـجرّد یـا روحانی نمی‌توان یافت. اما در غزل خواجه، اگرچه در مواردی متعددْ آمیزه‌ای از دو

زاویهٔ دید برونی و درونی و پیوند بهار محسوس با تأملها و تدبّرهای یاد شده و نظرگاههای معرفتی و اخلاقی مشهود است، اما در بسیاری از اشعار بهاری و نوروزی او اندیشه‌های خیامی یا باری منسوب به او و معروف به‌نام او نیز نمودی روشن دارد، و این از تفاوتهای میان شعر او و متصوفه است. در شعر صوفیه «اغتنام فرصت» معمولاً در پاسخ به این پرسش که «چگونه اغتنامی» و «کدام فرصت» است که معنی و محتوای خاص خود را پیدا می‌کند و بس، یعنی صرفاً در سمت و سوی معرفتی و اخلاقی. مثالی بزنم؛ وقتی حافظ می‌سراید:

گل عزیز است، غنیمت شمریدش صحبت　　　که به باغ آمد ازین راه و ازان خواهد شد

این سخن در حال و هوای سمبولیسمی است که جای هرگونه تعبیر و تأویلی را از سوی مخاطب (اعم از معنای معمول خوش و شاد و زیباپرستانه زیستن و بهره‌گیری از فرصت برای تکمیل معرفت و تهذیب نفس و یا نسبتهایی بیش یا کم از این یا آن) دارد. به دیگر سخن، شاعر خود در شعرش دست به هیچ‌گونه ایضاح و توضیحی در چگونگی این غنیمت‌شماری و سمت و سوی آن نمی‌زند تا مخاطب، خود آزادانه و با ذهنیت و رَویّت خاص خویش با آن مواجه شود و برداشت کند. اما در شعر عرفا و اهل تصوّف، کمتر اتفاق می‌افتد که گوینده خود در شعر به تعیین سمت و سوی آن نپرداخته باشد، و معمولاً در آن قراینی بر دیدگاه ویژهٔ آنان، نهایت با درجاتی مختلف از آشکاری یا پوشیدگی، وجود دارد. سخن مولانا در این‌که بهار نمادی از حال بسط عارفانه و خزان تعبیری از قبض است گویای همین دیدگاه و شایان‌توجه است: «عارف، گشاد و خوشی و بسط را نام بهار کرده است و قبض و غم را خزان.» (فیه مافیه ۱۶۷)

شعر حافظ، با همهٔ تأثیرپذیری‌هایش از تصوف و عرفان، هرگز همچون شعر امثال عطار و مولانا یا نظم امثال شیرین مغربی و شاه نعمت‌الله نیست که طبیعت بیرونی را، خاصه در محیط شاد و شنگ و هوس‌پرور شیراز و به‌ویژه در نوروز و بهار نادیده انگارد یا آن را تابعی محض از حالات درونی و عوالم مجرّد قرار دهد.

۲. بیت رنگی از اندیشه‌های مشهور به خیامی دارد، در رباعیات فراوان از این دست:

امروز تو را دسترس فردا نیست　　　و اندیشهٔ فردات بجز سودا نیست
ضایع مکن این دم، ار دلت شیدا نیست　　　کاین باقی عمر را بها پیدا نیست
(رباعیات خیام ۱۰۱)

۳. سعدی:

بگفت: ای برادر، غم خویش خَور　　　که از عـمرْ بـهتر شـد و بـیشتر

(بوستان ۵۵)

در این‌که «پیوند عمر بسته به موییست» سعدالدین وراوینی می‌گوید: «آخر رسن بگسست و جان، که به مویی رسن بازبسته بود، به چنبر نجات بجهانید.» (مرزبان‌نامه، ۱، ۲۴۸)

پیوند: اینجا = پیوستگی و تداوم؛ با ایهامی به مو از جهت درازی، هـمچنان‌که در «پیوسته» در این بیت خواجه هست:

کوته نکند بحث سر زلف تو حافظ　　　پیوسته شد این سلسله تا روز قیامت

۴. آب زندگی: = آب حیات، آب خضر، چشمهٔ حیوان، زلال خضر، عین‌الحیوة، چشمهٔ خضر و... (نک. «آب خضر» در: ح ۴۰/۹.)

رَوضَه: الف. باغ، گلزار؛ جـمع: ریـاض، رَوضـات؛ ب. خـطبه‌ای کـه در مـراسـم عزاداری بالای منبر خوانند، و آن شامل حمد خدا و درود بر پـیغمبر اسـلام و ایـمهٔ اَطهار و مسایل دینی و اخلاق و شرح بخشی از وقایع کربلاست. توضیح ـ این کلمه از نام روضة‌الشـهداء (=گلزار شهیدان) تألیف ملّاحسین واعظ کاشفی، راجـع بـه وقـایع کربلا و مصایب امام حسین و اهل بیت اوست. کلمهٔ «روضه» و «روضه‌خوانی» از نام این کتاب آمده است. (معین) این معنی محدث و از عصر صفوی (زمان حیات مؤلف مذکور) به بعد مستعمل است.

اِرَم: از پدر عاد نخستین تا عاد پسین، مادر عاد، قبیلهٔ عاد و غـیره گـفته‌انـد. (نک. دهخدا.) ابن‌درید: نام دو برادر عاد بن عوص بن اِرم بن سام بن نوح (ع) نیز گفته‌اند: نام جدّ عاد بن عوص بن ارم. خداوند آنان را به قوم عاد منسوب و فرموده: أَلَمْ تَرَ کَـیفَ فَعَلَ ربُّکَ بِعادٍ، اِرَمَ ذاتِ العِماد [فجر ۶ و ۷ـم] (جمهرةاللغة) ابن‌منظور: سنگی که چون نشانه در بیابان نصب کنند، جمع: آرام و اُروم. گفته‌اند قبرهای عادیان بوده. در بـاب مکان ارم ذات‌العماد اختلاف کرده، برخی دمشق و برخی غیر آن گفته‌اند. (لسان‌العرب) سنگهایی که روی هم می‌چینند برای نشان دادن راه در بیابانها. نهایة. ارم ذات‌العـماد، عمارت مخصوص و یا شهری باشکوه بود [...] دو آیه از ویران شدن آن بر اثر غضب خداوندی خبر می‌دهد. (قرشی، قاموس قرآن ۱، ۶۸) ارم: معروف به «ارم ذات‌العماد» (دارای ستونهای برافراشته): باغی که شدّاد، فرمانروای کـافر خـودرای، بـا ستم بـر مردمان و بازگرفتن تمامی زر و سیم آنان به انگیزهٔ برابری با بهشت خدای سـاخت.

«وی بفرمود تا هرجا که زر و سیم و یواقیت و جواهر بود همه از دست مردمان بیرون کنند» لیکن یک روز پیش از آن‌که شداد به نظارهٔ ساختهٔ خویش رود، جبریل «بیامد و بانگی بر ایشان زد، همه را هلاک کرد.» (قصص قرآن مجید ۴۴۵) ارم: باغ ساختهٔ شداد در یمن [...] بعدها باغ ارم استعاره شده برای باصفاترین باغها... (غنی، یادداشتها ۵ـ۶) حمدالله مستوفی، در ذکر دمشق: «در اولْ ارم بن سام بن نوح (عم) بر آن زمین باغی ساخت، آن را باغ ارم خواندند [...] پس شدّاد بن عاد بر آن موضع عمارت فراوان افزود چنان‌که بهشت و دوزخ ساخت.» (نزهةالقلوب، المقالةالثالثة ۲۴۹) در شاهنامه بارها چونان نمونهٔ سرسبزی و خرّمی و زیبایی آمده، چون:

از ابر اندر آمد به هنگام نم　　　جهان شد به کردار باغ ارم
(۱، ۲۶)

طَرْف: شکلی از «طَرَف» به دو فتحه = کنار، کناره، کرانه (نک. ح ۱۲/۶.)

خوشگُوار: = گوارا؛ گوار و گوارا، پهلوی guhārāk (نک. «گوارا» در: ح ۲۸۳/۲.)

۵. به نظر می‌رسد نظری به بیتی از مفردات سعدی داشته است:

به پارسایی و رندی و فسق و مستوری　　　چو اختیار به دست تو نیست، معذوری

مستور ـ مست: به‌طور خلاصه، «مستور» شامل گروهبندیی چون زاهد، عاقل، عالم، عافیتجو، عابد و نیز اقشار و افرادی از شمار فقیه، قاضی، شیخ، مفتی، محتسب و غیره است، و «مست» دربرگیرندهٔ هرآن عاشق، مجنون، میخواره، نظرباز، جمال‌پرست و همچنین گروهها و فرقه‌هایی چون رند، قلندر، ملامتی و... (نیز نک. ج ۱، زیر عنوان «مستور و مست» ۲۰۴ـ۲۰۸.) مستور = زاهد، پرهیزگار، باتقویٰ، به این عبارت گویا بنگریم: «به طبرستان قاضی‌القضاة ابوالعباس رویانی بود. وی مردی مستور بود و اعلم و وَرِع.» (قابوسنامه ۱۶۲) مستوری: سعدی، در بیان ناسازگاری آن با عشق و عاشقی:

گر آن‌که خرمن من سوخت، با تو پردازد　　　میسّرت نشود عاشقی و مستوری
(غ ۵۷۳)

عشوه: در پارسی فقط به کسر اول معمول است، اما در عربی (عشوة) به تثلیث اول گفته‌اند و اصل معنی و اشتقاق آن از «عَشْواءُ اللَیل» = ظلمت و تاریکی شب است، که در عربی معنای فریب و فریبندگی، التباس و شبهه‌افگنی از آن ناشی می‌شود، اگرچه در پارسی نیز همین معنی در آن، البته به وجه خاص خود وجود دارد، چنان‌که در این زبانْ معنای ناز و کرشمه و حرکات حاکی از غنج و دلال نیز در ذات خود مفهوم

فریبایی، فریب و مکر را نهفته دارد؛ خاقانی:

خود را به دست عشوهٔ ایام وامَده　　　کز باد کس امید ندارد وفای خاک

(دیوان ۲۳۷)

(برای اطلاع بیشتر، نک. «عشوه دادن» در: ح ۸۵/۴.)

اختیار: در اینجا دقیقاً به معنای انتخاب یا گزینش و ترجیح است. «گفت: ایها الامیر، زین چندین لَونها که اندر جهان است چرا جامهٔ سیاه گزیدی و زان همه لونها این به اختیار کردی؟» (تاریخ بلعمی، نقل از فرهنگ تاریخی زبان فارسی، ذیل «اختیار»؛ نیز نک. «اختیار» در: ح ۵۴/۷.)

و اما بیت بر مبنای نگاهی است عمودی یا از بالا و مُشرف بر کلّ مسألهٔ گزینش راه و طریقت، و نه دید افقی یا روبه‌رو و از موضع طرفگیری از این یا آن. به دیگر سخن، این بیت از سنخ چند بیت دیگر خواجه است که هر دو طریقت را در اصل از منشائی واحد یا به تعبیر دیگر برخاسته از حکمتی بالغه می‌بیند که تمامی تفاوتها و تعیّنهای موجود را آفریده و تحت هدایت و نظارت دارد، همچون:

حکم مستوری و مستی همه بر خاتمت است　　　کس ندانست که آخر به چه حالت برود

و:

نقش مستوری و مستی نه به دست من و تست　　　آنچه سلطان ازل گفت «بکن» آن کردم

اگرچه شاعر در نهایتْ گزینش خود را دارد و مستی را اختیار کرده، اما سخن در نحوهٔ طرح موضوع است و این که در دو بیت اخیر هم قضایا در کلیت خود نگریسته شده، یعنی همان دید فلسفی. در حالت عادی، مستی و مستوری دو چیز متضاد و ناسازگار است، لیکن این تضاد، از یک نظرگاه کلی، صرفاً امری است صوری و اعتباری، و نه حقیقی. تفاوت یا تضاد هم پیداست چیزی است از مقولهٔ تزاحم و مربوط به «دار تزاحم» یا این جهان، این که گروهی این، گروهی آن پسندند و بر سر گزینش خود «جنگ هفتاد و دو ملت» برپای کنند. اما از دیدگاه جامع و مشرِف، این‌دو چه بسا لازم و ملزوم و یا تکمیل‌کننده و معنی‌دهنده به یکدیگرند. زهد و عشق در کلیت خود دارای خاستگاهی یگانه‌اند. از چنین نظرگاهی، هم ستر و حفاظ و زهد و تعبد در جای خود اعتبار و اصالت و اهمیت دارد، و هم بی‌پردگی و بی‌خویشی و عشق و شور. هرکدام هم در چشم کسی که آهنگ گزینش یکی از این دو راه را دارد دارای جلوه و جلا و نقش و نگار ویژهٔ خویش است. گمان می‌کنم واژهٔ «عشوه» در این میان معنی‌دار است و با دقت خاص اختیار شده زیرا به یک معنی، هر فرقه و

نحله‌ای که قصد تبلیغ و ترویج طریقت خود را دارد قطعاً مبلغی غنج و دلال و ناز و نازش و جلوه‌فروشی هم در کارش هست، و در معنایی منفی‌تر: فریب، بزرگ نمودن خوبیها و کوچک نشان دادن یا اصلاً نشان ندادن بدیهایش. «عشوه» به تنهایی حاوی همهٔ اینها و حتی پدیدآورندهٔ طنزی در بیت است، و از این‌رو لفظی کلیدی. آری، شاعر از همان موضع بالا هیچ‌یک از این‌دو گروه عمده را عاری از فریب و التباس و تمویه نمی‌بیند.

۶. پرده‌دار: نک. ح ۶۰/۵، نیز نک. «حاجب» در: ح ۲۹/۵.

۷. از ابیات بحث‌انگیز، به‌ویژه دربارهٔ ضبط بیت، بوده است. بیتی هست از نظامی، که دیگران نیز نقل کرده‌اند، و به نظر می‌رسد حافظ از آن اخذ تأثیر و مضمون کرده باشد:

گناه من ار نامدی در شمار　　ترا نام کَی بودی آمرزگار؟
(شرفنامه ۶)

این بیت می‌تواند بر صحت ضبط «گرش نیست اعتبار» صحه بگذارد، در برابر ضبط «گرش هست اعتبار» (خانلری). این نگارنده نیز «نیست» را درست می‌داند و شرح بیت را بر همین پایه قرار می‌دهد (ضمن این‌که دربارهٔ ضبطها توضیحی در آخر خواهد آمد). اوحدی هم قصیده‌ای دارد دقیقاً همروال غزل حافظ، که گمان می‌کنم خواجه، گذشته از نظامی، از آن نیز تأثیری گرفته باشد:

رحمت چو در قیاس فزون آمد از غضب　　تشویش عبد و خشم خداوندگار چیست؟
(دیوان ۱۰)

هرچند اوحدی دلیل امیدواری و آسودگی خاطر گناهکاران را بازمی‌گوید، حال آن‌که تأکید بیت حافظ (و نظامی) بر اعتبار داشتن گناه آدمی است. البته هردو ضبط بیت حافظ، هریک به وجهی، توجیه‌پذیر است: ضبط «نیست» مشعر بر آن است که اگر گناه عبد، فی‌نفسه اعتباری نداشته باشد یا گناه کردن و ناکردن علی‌السویّه و در یک حکم باشد، آنگاه بخشایش و آمرزش پروردگار چه معنایی دارد؟ عفو و غفران الهی، معنی و ارزش و اهمیت خود را فقط هنگامی می‌یابد که گناه بنده محل اعتبار باشد. ضبط «هست» می‌گوید: خطا و گناه عبد اگر ارزش و اهمیتی داشته باشد (چه فی‌نفسه و چه در نظر حق، زیرا ضمیر «ش» را در هردو ضبط می‌توان به «سهو و خطا» یا «پروردگار» برگرداند، اگرچه من بر آنم که بهتر است به «سهو و خطا» راجع شود، امّا مگر می‌توان از ایهام در شعر خواجه، از جمله در اینجا، گذشت؟) آنگاه لطف و غفران الهی معنایی

نخواهد داشت. در هر حال لخت دوم استفهام انکاری است. واژهٔ «معنی» را نیز می‌توان ایهام یا به هر حال دارای دو یا بلکه سه معنی دانست: الف. معنای متعارف، در ردیف مفهوم؛ ب. ارزش؛ ج. اهمیت یا شأن. حافظ بیتی دارد که گمان می‌کنم بتواند تأییدی بر ضبط «نیست اعتبار» باشد:

نصیب ماست بهشت، ای خداشناس، برو　　　که مستحقّ کرامت گناهکارانند

مگر نه این‌که معیار استحقاق یا عدم استحقاق کرامت، و حتی ارزش و اهمیت آن، نیز همان دارا بودن «اعتبار» است، نه بی‌اعتباری؟ البته توجه داشته باشیم که گاهی «بی‌اعتبار بودن صواب یا خطا» هم در مواردی یا بافتهایی متفاوت با بیت متن اراده می‌شود، چنان‌که سلمان می‌گوید:

خطایی ار ز من آمد، تو التفات مکن　　　چه اعتبار صواب من و خطایم را؟

(دیوان ۱۵)

اما موضوع بیت سلمان متفاوت است، چون با گفتن «تو التفات مکن» از محبوب (حق) می‌خواهد که خطایش را (مثل صوابش) بی‌اهمیت و نادیده انگارد، و بنا بر این، این بیت و نظایر آن بیرون از موضوع سخن خواجه است و دربارهٔ آن قابل استناد نیست.

و اما برای روشنتر شدن مفهوم بیت حافظ ذکر برخی مطالب و شواهد می‌تواند سودمند باشد. قشیری: «ابراهیم ادهم گوید [...] گفتم: الهمَّ اَعْصِمْنی، الهمَّ اعصمنی. هاتفی آواز داد: یا پسر ادهم، از من همه عصمت خواهی و همه مردمان همی عصمت خواهند. چون من شما را معصوم دارم، بر کی رحمت کنم؟» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۲۰۳) «و گفته‌اند: اگر گفتی که من گناه نیامرزم، هرگز هیچ مسلمان گناه نکردی و لیکن چونک گفت: یَغفِرُ ما دونَ ذلکَ لِمَنْ یَشاء [نساء ۴۸ ـ م] همه طمع آمرزش کردند.» (همان‌جا) در شرح گلشن راز این حدیث نغز و تأمل‌انگیز آمده: «حضرت رسالت (ع) می‌فرماید، حکایةٌ عنِ الله تعالیٰ: لَو لا اَنَّکُمْ تَذْنبونَ لَذَهَبَ اللهُ بِکُمْ و جاءَ بِقَوم یَذنبونَ فَیَستَغْفِرونَ فَیَغْفِرُ لَهُم. (مفاتیح الاعجاز ۱۵) (اگر شما گناه نمی‌کردید، خداوند شما را می‌برد و قومی می‌آورد که گناه کنند و آمرزش درخواهند و او [به رحمت] بر ایشان ببخشاید.) مولانا می‌گوید: توبه از گناه با علم به عفو الهی، خودْ گناه است:

پیش جوش عفو بی‌حدّ تو، شاه　　　توبه کردن از گناه، آمد گناه

(کلیات ۵، ۱۵۷)

مراد این‌که توبه در حکم نفی رحمت حق است، چه تائب همچنان در ترس از

کیفر است؛ پس آیا وعدهٔ حق خلاف است؟ استاد این نگارنده، روانشاد سیدجعفر شهیدی، با ترجیح ضبط «نیست» بر «هست» در این باره از نظرگاه فقهی چنین نظر داده‌اند: «چنان‌که ظاهر بیت می‌نمایاند، مورد بحث ارتکاب گناه است، نه ترک واجب. می‌دانیم که هر گناه به دو جهت ملاحظه می‌شود: یکی خود گناه و دیگری حالتی که گناهکار حین انجام عمل داشته. آنچه متّصف به اعتبار و عدم اعتبار می‌شود حالت مکلف است و گناه به خاطر آن حالت گاه مؤاخذه دارد و گاه ندارد. حالت سهو و خطا در مورد گناه، از نظر شرعی دارای اعتبار است، یعنی در این حالت بر نفس جرم مؤاخذه‌ای نخواهد بود [...] در تداول فقیهان حدیثی است که در اصطلاح آن را حدیث رفع نامیده‌اند. نصّ این حدیث این است: رَفَعَ عن اُمّتی تِسعةً: الخطاء، و النسیان، و مَا آسْتَکْرَهوا علیه، و ما لایَعلمونَ، و ما لایُطیقونَ، و مَا آضْطَرّوا الیه. یعنی بر این چیزها مؤاخذت نیست: خطاء، فراموشی، آنچه از روی اجبار انجام دهند، آنچه نمی‌دانند، و آنچه توانایی آن را ندارند. به موجب حدیث بالا از نظر شرع، سهو و خطای مکلّف دارای اعتبار است، یعنی بر آن کیفری مترتّب نمی‌شود.» («نکته‌ای در باب تصحیح دیوان حافظ»، نشر دانش، س دوم، ش اول، آذر و دی ۱۳۶۰، ص ۷۷.) ملاحظه می‌کنید که از دیدگاه فقهی نیز رجحان با «گرش نیست اعتبار» است.

سرانجام، برای تلطیف اذواق، بد نیست به رباعی بس لطیف عرفی شیرازی بنگریم، هم در باب شأن و اعتبار گناه و درگذشتن آمرزگار از آن:

جمعی به درت گریه و آه آوردند   جمعی هم اشک عذرخواه آوردند
جمعی دیدند لذّت عفوت را   رفتند و جهان جهان گناه آوردند
(کلیات ۴۴۵)

اما در برابر ضبط متن، قزوینی دارد: اعتبار نیست. (این در حالی است که نسخهٔ اساس علامهٔ فقید داشته: نیست اعتبار. معلوم نیست دلیل این جابجایی چه بوده؟ آیا قصد داشته‌اند بیت را ذوقافیتین از کار درآورند؟ برخی می‌گویند: گاهی عدم تناسب، خود عین تناسب است؛ که در این خصوص هم صدق می‌کند.) عیوضی مثل خانلری است. سایه: نیست اعتبار، قدسی و انجوی: چو گیرند اعتبار، خلخالی: اگر نیست اعتبار. سایر طبعهای شناخته معمولاً در حول و حوش همین ضبطهایند. اما اکثر و اقدم نسخ «گرش نیست اعتبار» دارند. (نک. نیساری، دفتر دگرسانیها ۱، ۲۸۳.) بنا بر این، به گمانم بهتر است به جای این همه بحث سلیقه‌ای در ترجیح این یا آن ضبط، قدری هم جا برای حکم اقدم و اکثر نسخ بگذاریم.

۸. زاهد ـ عاشق (حافظ): = مستور ـ مست: عزّالدین محمود کاشانی: «اما اهل سلوک بر دو قسم‌اند: طالبان مقصد اعلیٰ و مریدان وجه‌الله، یُرِیدونَ وجهَه [انعام ۵۲ـ م]، و طالبان بهشت و مریدان آخرت، وَ مِنکم مَنْ یُریدُ الآخرة [آل عمران ۱۵۲ ـ م] اما طالبان حق دو طایفه‌اند: متصوفه و ملامتیه.» (مصباح‌الهدایة ۱۱۵) «زاهد به حظّ نفْس خود از حق محجوب بود، چه بهشت مقام حظ نفس است، فِیها ما تَشْتَهِیْهِ الاَنفُسُ [زخرف ۷۱ ـ م] و صوفی به مشاهدهٔ جمال ازلی و محبت ذات لَم‌یزلی از هردو کون محجوب.» (همان ۱۱۶؛ البته به گمانم خوانندگان این سطور به‌قدر کافی از نظرگاه حافظ دربارهٔ صوفی آگاهی دارند. مراد من نقل آن چیزی است که در عرف عرفان و تصوف جاری است.)

شراب کوثر: = شراب طَهور (شَراباً طَهوراً: انسان ۲۱)، بادهٔ بهشتی، نمادی مشعر بر زهد و طاعت عابدانه و طلب آخرت و پاداش آنجهانی چونان اجر و اجرت عمل اینجهانی، آرمان آنان که به تعبیر طعنی و طنزی حافظ «بندگی چو گدایان به شرط مزد» کنند. «شراب طهور صافی محض، معرفت حق است که از میان خلق سرّی مشیّت [کذا متن ـ م] بعضی از بندگان از خاص خود را بدهد، و خورندگان آن شراب معرفت، کأس را گاهی در صورت مشاهده کنند، و گاهی در معنی مشاهده کنند، و گاهی به طریق علم مشاهده کنند.» (فصوص‌الآداب ۲۴۴) عزیز نسفی آن درجه از زهد را که به امید ثواب و از بیم عِقاب است «زهد ضعیف» می‌خواند. (الانسان‌الکامل ۳۳۳) حافظ بارها مثل اینجا نام خود را آشکارا در برابر «زاهد» نهاده است، چون:

در صومعهٔ زاهد و در خلوت حافظ　　　جز گوشهٔ ابروی تو محراب دعا نیست

در غزل خواجه از شراب کوثر (یا دیگر نامهای آن) یا به طنز یاد می‌شود و یا به صورت ترجیح باده (انگوری) بر آن.

کَوثر: از مادهٔ «ک ث ر» = کثیر؛ بسیار از هرچیز، رجلٌ کوثر: مرد کثیرالعطا و کثیرالخیر؛ الکوثر: سید بسیارخیر؛ کوثر: نهر، و نهری در بهشت که همهٔ نهرهای آن از همان منشعب می‌شوند. ابن‌منظور پس از این توضیحات به آیهٔ «اِنّا اعطیناک الکوثر» می‌پردازد و ذکر برخی تفسیرها از «کوثر» همچون خیر کثیر، نهر بهشتیِ سپیدتر از شیر و شیرینتر از عسل، اسلام و نبوت، قرآن و نبوت و غیره. (لسان‌العرب) بهاءالدین خرّمشاهی: کوثر یک تفسیر دارد و یک تأویل. تفسیر آن است که کوثر را حوضی شگرف در بهشت می‌دانند که دارای خیر کثیر است [...] تأویل آن است که برخلاف طعنی که عاص بن وائل به پیامبر (ص) زده بود و او را «ابتر» (بلاعقِب و بدون نسل)

شمرده بود، خداوند از طریق فرزندش حضرت فاطمه (ع) ذرّیهٔ بسیاری به او خواهد بخشید. این تأویل کمال تناسب را با صدر و ذیل سوره دارد و مفسران شیعه از آغاز به آن تصریح کرده‌اند. تفسیر ابوالفتوح و مجمع‌البیان (قرآن کریم، به ترجمهٔ ایشان ۶۰۲ ح)

* * *

غزلی کاملاً هدفمند، برخوردار از زیربنای استوار فکری و تأمل‌انگیز، و دارای خط و ربط آشکار میان ابیات. نیم نخست آن تغزل‌گونه، لیکن حاوی پرسشهایی است عمومی و بشری، با رنگی از اندیشه‌های خیّامی، اما این چهار بیت نوعی مقدّمه‌چینی است برای پرسشهای بنیادین نیمهٔ دوم. می‌توان گفت ابیات نخست همگی پیرامون بهره‌گیری از فرصت سبز حیات است، اگرچه ردیف پرسشی شعر به طبع نمی‌گذارد این قسمت هم تغزلی صِرف و فارغ از چون و چرا باشد، لیکن نقطهٔ تأکید در این ابیاتْ همان چیزی است که شاعر عرفانگرای جدید، سهراب سپهری، نیز به شیوهٔ ویژهٔ خویش بازمی‌گوید:

رستگاری نزدیک، لای گلهای حیاط.

(هشت کتاب ۳۳۶)

آری، در این ابیات هم با رستگاری اینجهانی روبه‌روییم؛ آنجهانی‌اش نه به دست من و توست. مهم خود راه است، خاتمه را چه کسی می‌داند که چیست؟ کدام فرد یا فرقه می‌تواند دعوی کند که خاتمت کارش بهتر از دیگری است؟ اما در نیمهٔ دوم شعر، دامنهٔ سؤالها از امور عام بشری قدری فراهم چیده و متمرکز بر گزینش راه یا طریقت از میان دو طیف کلی، یعنی زهد و عشق، می‌شود. بیت ۵ حول همین گزینش است، چیزی که بیت آخر نیز طرحی دیگر از آن است، چون زاهد همان مستور است و «حافظ» هم بدل از مست، همچنین خاتمهٔ کار هم در هردو نامعلوم. پیله کردن بیش از حد به غایت قضایا و سعی در سر درآوردن از آن هم کاری است بیهوده و به قول خود او فضولی در «کارخانه‌ای که ره علم و عقل نیست». طعنی هم دارد بر هرآن کس که به جای باور و خستویی به خالق علتها و حکمت بالغهٔ او، پیوسته گریبان معلول را می‌گیرد، آن هم معلول و مخلوق بیکاره و غیرعاملی چون چرخ و سپهر را. این آیا چیزی بجز سر به سنگ کوفتن و عیش بر خود تلخ داشتن و «مایهٔ نقد بقا» از کف دادن است؟ اما آنچه حافظ پیش می‌نهد فرقی فارق دارد با طریق اهل فلسفه‌های منتج به یأس: آن می‌کوشد تا انگبینی را که به دست است نوش کند، و این سرکه در پیشانی

می‌ریزد. آنچه سپهری می‌گوید نیز بی‌ارتباط با توصیهٔ خواجه در چند بیت آغازین غزل نیست:

آب بی‌فلسفه می‌خوردم.
توت بی‌دانش می‌چیدم.
(همان ۲۷۵)

این هم برای خودش فلسفه‌ای و دانشی است، از همین روی سپهری در ابتدای این فراز از شعر می‌گوید: باغ ما در طرف سایهٔ دانایی بود. باری، خواجه در عین توصیه به عدم ورود در اسرار ماورایی با دعوی علم و عقل، و با وجود آن‌که بخشایش و آمرزش الهی را یاریگر آدمی در آسانگذرانی می‌داند، هرگز مرادش خوشگذرانی غافلانه و بی‌درد و دغدغهٔ عوام‌الناس نیست، وگرنه آن همه بر غم و درد، چونان عنصری ضروری و ناگزیر در تکمیل ابعاد وجودی آدمی تأکید نمی‌کرد. از این شعر هم به روشنی پیداست که او نه هیچ‌یک از طرائق موجود را دربست و بی‌قید و شرط می‌پذیرد، و نه با این پندار که حقیقت مطلق بَر دست یا در دست او و با راه و رویّهٔ خاص اوست خود را می‌فریبد، و نه چون برخی زهاد از این‌که در خاتمت کارْ بهشت ملک طلق او خواهد بود می‌لافد. بی‌گمان یکی از پیامهای نهفته در شعر این است: تو به‌قدر وسع در گزینش مشی و روش خویش بکوش، لیکن «با خدای خود انداز کار و دل خوش دار...» اگر این مجموعه فلسفه نیست پس فلسفه چیست؟

۱ بنال بلبل، اگر با مَنَت سرِ یاریست
که ما دو عاشق زاریم و کار ما زاریست
۲ دران زمین که نسیمی وزد ز طرّهٔ دوست
چه جای دم زدن نافه‌های تاتاریست؟
۳ بیار باده، که رنگین کنیم جامهٔ زَرق
که مست جام غروریم و نامْ هشیاریست
۴ خیال زلف تو پختن، نه کار خامان است
که زیر سِلسِله رفتن، طریق عَیّاریست
۵ لطیفه‌ایست نهانی که عشق ازان خیزد
که نام آن نه لب لعل و خطّ زنگاریست
۶ جمال شخص نه چشم است و روی و عارِض و خط
هزار نکته درین کار و بار دلداریست
۷ مجرّدان طریقت به نیم جَو نخرند
قبای اطلس آن کس که از هنر عاریست
۸ بر آستان تو مشکل توان رسید، آری
عروج بر فلک سروری به دشواریست
۹ سحر، کرشمهٔ چشمت به خواب می‌دیدم
زِهی مراتب خوابی که به ز بیداریست
۱۰ دلش به ناله میازار و ختم کن، حافظ
که رستگاری جاوید در کم‌آزاریست

۱. عماد فقیه دو غزل همروال این شعر دارد، که هرکدام شباهتهایی را با سخن خواجه نشان می‌دهد:

امید بلبل بیدل ز گل وفاداریست — ولی وفا نکند شاهدی که بازاریست
(دیوان ۸۱)

که گذشته از اشتراک دو مطلع در بلبل، این دو بیت عماد، همچون دو بیت ۵ و ۶ حافظ،

به موضوع حسن و منحصر نبودن آن به حسن صورت و ظاهر می‌پردازد:

اگـر تـرا ز گـلستان مـنظر خـوبان / نظر به نقطهٔ مشکین و خط زنگاریست
گمان مبر که مرا بر بیاض عارض دوست / نظر به غنچه‌دهانی و لاله‌رخساریست

غزل دیگر عماد:

اگر وظیفهٔ آن سنگدل جگرخـواریست / طـریق عـاشق ثـابت‌قدم وفـاداریست
(همان‌جا)

که به رغم عدم شباهت مطلع، این بیت شبیه بیت ۲ حافظ است:

در آن دیار که انـفاس او فـروشد عـطر / نسیم مشک خطا را چه جای عطّاریست؟

و یا این بیت که هم‌مضمون با مقطع غزل خواجه است:

بـیا و تـوبهٔ جـانی کـن از دل آزردن / که نزد اهـل طـریقت گـنه دل‌آزاریست

به رغم ارزشهای هنری بی‌گفتگوی غزل حافظ، معلوم نیست کدام‌یک از دیگری الگوگیری کرده، هرچند عماد قدری تقدم سنّی بر حافظ داشته است.

۲. نسیم: هردو معنای بو و باد ملایم در اینجا قابل اراده است، زیرا «وزیدن» برای هردو به کار می‌رفته است. (وزیدن بو = پراگنده شدن بو؛ نک. دهخدا و شاهد آن. در مورد نسیم به معنای بو، نک. ح ۲۹/۱.)

دم زدن: ایهام: الف. نفس کشیدن؛ ب. دمیدن و برآمدن بو و رایحه؛ ج. سخن گفتن؛ د. لافیدن؛ ه. راحت و آسوده بودن (مـعنای نـخست حـقیقی است و مـعانی دیگـر مجازی.) خواجو، با ایهام به برخی معانی:

چو عود هرکه ز عشاق دم زند، خواجو / ز سـوز فـارغ و از ساز بـی‌نیاز آیـد
(دیوان ۶۶۸)

نیز:

چو دم ز نافهٔ زلف تو می‌زند خواجو / جـهان شـمامهٔ مشک تـتار مـی‌گیرد
(همان ۴۳۴)

اما همانند کردن بوی طره و زلف دوست به مشک تاتار، گاه بـه صـورت تشـبیه مضمر همراه با تفضیل است، مثل بیت حافظ؛ نیز خواجو:

در جهان تا تار زلفش عنبرافشانی کند / گر نسیم نافهٔ تاتار نبوَد، گـو مـباش
(همان ۲۸۰)

عماد:

در آن دیار که بادی وزد ز طرّهٔ یار — به نرخ خاک فروشند نافه‌های تتار
(دیوان ۱۷۱)

۳. رنگین کردن جامه، خرقه، سجاده و... به می: همگی، به رغم تفاوتهای شکلی، مدلولی مشابه دارند، که به‌طور کلّی عبارت است از ترک زهد و صورت و رسم ظاهر، و یا دقیقتر: ایجاد پیوند و آشتی و تلفیق میان زهد و عشق از طریق ترکیب نماد هرکدام با همدیگر، که در غزل پارسی فراوان دیده می‌شود.

زَرْق: به معنای ریا و سالوس، گویا اصل عربی ندارد و کلاً دربارهٔ اصل آن ابهام و اختلاف نظر هست. در عربی زُرْقَة به معنای سبزی یا کبودی درون سیاهی چشم است. زَرْق: کبودی یا سبزی چشم (جمهرة، صحاح) گربه‌چشمی؛ اَزرق: گربه‌چشم (منتهی‌الارب) اما ابن‌منظور، از بزرگترین ارباب لغت عربی، زَرّاق را به معنای مکار و نیرنگ‌باز آورده است: رَجلٌ زرّاق: خَدّاع [=بسیار خدعه و مکرکننده ـم] (لسان‌العرب) زَرْق: کبود شدن، کبودی (معین) ریْو، ترفند، ریو و رنگ، فن، بند، حیله، مکر، شَید، سالوس، ریا، فریب، حیلت (دهخدا، یادداشت به خط مؤلف) البته علامهٔ فقید توضیحی دربارهٔ اصل آن نداده است. قاسم غنی زرق و سالوس را از لغات عامیانهٔ عرب دانسته و در این مورد به قصیدهٔ «ساسانیهٔ» ابودلف خزرجی، منقول در یتیمة‌الدّهر ثعالبی استناد کرده است. (حافظ، با یادداشتهای دکتر قاسم غنی ۲۶۱؛ در این باره، نک. «سالوس» در: ح ۲/۳.) ظاهراً غنی «زَرْق» را به قیاس با «سالوس» از آن دست لغات دانسته زیرا این نگارنده هرچه در قصیدهٔ مذکور جستجو کرده «زرق» را نیافته، در حالی که «شالوس» (به صیغهٔ فعلیِ «شَولَسَ») در آن آمده است. (یتیمة‌الدهر ۳۵۸؛ البته در طبع مورد رجوع من واژه‌هایی آمده چون «الرّزق» در ص ۳۶۵ و «زوقٌ و مخرقٌ» در ص ۳۵۴، که شاید روانشاد غنی آنها را «زرق» انگاشته و یا در طبع مورد استفادهٔ ایشان «زرق» وجود داشته است، الله اعلم.) در هر حال، واژهٔ «زرق» در متون پارسی، به دو معنای تردستی و چشم‌بندی یا بلعجبی، و معنای مکر و سالوس و نفاق به کار رفته است. استاد مینوی: «زرق: نفاق و ریا، یعنی خود را دوست یا دیندار یا نیک جلوه دادن و در باطنْ دشمن یا بیدین یا بد بودن. در فارسی فراوان به کار رفته و لیکن در کتب لغت عربی نیامده و اصل آن معلوم نیست. معنی قدیمتر آن حقّه‌بازی و تردستی و چشم‌بندی و شعبده است. بیهقی گوید (چاپ فیاض ص ۴۰۶ و چاپ ادیب ص ۴۱۳): این تَلَک پسر حجّامی بود [...] مدتی دراز به کشمیر رفته بود و شاگردی کرده و لَختی زرق و عشوه و جادویی آموخته. و در نزهتنامهٔ شهمردان بن

ابی‌الخیر تحت عنوان "عملهایی که خداوندان زرق و ناموس کنند" ۱۳ عمل می‌شمارد از قبیل آب در آب کردن بی‌آن‌که زیاده شود، دیگ بر آتش به جوش نیاید...» (کلیله ۹۷ ـ ۹۸ ح) سعدالدین وراوینی، به معنای نیرنگ و سالوس و نفاق: «دوم نوبت که مرا بفریفتی و در جُوال زرق و اختداع تو رفتم...» (مرزبان‌نامه ۱، ۴۳۸)

در بیت حافظ، جامهٔ زرق را به می رنگین کردن، دارای معنای کلّی پیشگفته است، یعنی زدودن ناپاکی ریا و غلّ و غش نفاق و سالوس از خرقهٔ زهد یا صوفیگری و تبدیل زهد یا تصوف ریاکارانه و دروغین به عشق پاک و سرمستیِ برخاسته از دوستداری حق و خلوص و اخلاص. همچنین به اشارت خواجه (که بارها بر آن تأکید دارد) زهد (یا تصوف مرسوم خانقاهی) غرور و عُجب و خودبینی به همراه دارد، چیزی که به غلط نام «هشیاری» بر آن می‌نهند، و بدین شیوه بر مستان راستین طعن و ذمّ روا می‌دارند. اینان نه مستان حق، که فریفتگان غرور خویشتن‌اند، غرور از این که تنها خود را بندگان راستین، هدایت‌یافته و شایستهٔ خیر دنیوی و ثواب اخروی می‌دانند و بس. نکتهٔ دیگر بیت این که گفته‌اند: هوشیاری و کیاستْ غرور و خودبینی می‌آورد. از حمدون قَصّار (پیشوای ملامتیه) نقل است که: الکِیاسةُ تُورِثُ العُجْب. (سلمی، طبقات‌الصوفیه ۱۲۸) به گمانم بعید نیست که خواجه بدین قول ناظر بوده باشد، و شاید هم این مأثوره را با حدیث «المؤمنُ کَیِّسٌ فَطِنٌ حَذِر» (نک. فروزانفر، احادیث مثنوی ۶۷) درآمیخته باشد. حافظ در جای دیگر این‌گونه هشیاری را ترک کردنی می‌داند:

پشمینه‌پوش تندخو از عشق نشنیده‌ست بو

از مستی‌اش رمزی بگو تا ترک هشیاری کند

سلمان پای را از این هم فراتر می‌گذارد و بر آن است که چشم مست یار اساساً از زاهدان هشیار بیزار است:

در چشم تو زُهّاد نیایند، که چشمت — مست است و غم مردم هشیار ندارد

(دیوان ۱۱۵)

او نیز بارها از رنگین کردن جامه و دلق زرق به می سخن می‌گوید:

دلق کبود خرقه، کردم به باده رنگین — کاین رنگ زرقم از دل، زنگی نمی‌زداید

(همان ۱۶۵)

دلق کبود سلمان کردم به باده رنگین — کان رنگ زرق چندان رنگی نمی‌نمودم

(همان ۲۳۰)

بیت دیگرش می‌رساند که مراد حافظ نیز احتمالاً زاهدان است:

زاهدان‌اند مست جام غـرور   چه خبر مست را ز لذت ما؟
(دیوان ۳۲۸)

۴. خیال پختن: =سودا پختن، در:... سودای کج مپز، که نباشد مجال تو (۴۰۰/۱۱)، هوس پختن، سعدی: وان دگر پخت همچنین هوسی... (گلستان ۵۲)، آرزو پختن، در: «آرزوی ناممکن و محال پختن، نشان خامی و دشمنکامی باشد.» (مرزبان‌نامه ۱، ۴۹۰) دیدیم که در افعال مرکبی که جزءِ دوم آنها «پختن» است، جزءِ اول بار منفی می‌گیرد و معنای امری محال و ناشدنی می‌یابد. بدین سان «خیال پختن» یعنی توهّم داشتن و فکر و تصور باطل و بی‌نتیجه کردن. خود «پختن» هم پیداست مجاز است به معنای پرورش دادن یا جاانداختن در دل یا ذهن. همچنین این واژه با «خام» ایهام تضاد دارد، مثل بیت اوحدی:

خامی اگر ز دور خیالی همی پزد   من سوختم ز پخته و از خام فارغم
(دیوان ۲۸۶)

سلمان:

بجز خیال مزوَّر نـمی‌پزی، کـه تـرا   شد از هوای مخالف مزاج دل رنجور
(دیوان ۵۱۵)

حافظ خود چند بار به کار برده است.

سِلسِلَه: در اصل از مادهٔ «سَلْسَل» و «سَلسال» =آب گوارای نرم روان و به آسانی در گلو رونده؛ تسمیهٔ سَلسَل و سَلسال (=نهر یا چشمه‌ای در بهشت) از همین است. نیز حلقه و زنجیر از آهن و جواهر، به دلیل همان روانی، پیوستگی و توالی؛ سَـلْسَلَة در عربی، مصدر رباعی به معنای جاری شدن و به هم پیوستن است. (لسان‌العرب) سِلسِله =خاندان و دودمان در پارسی نیز دارای همان وجه تسمیه است، و بـه هـمین سـان سلسلهٔ موی به معنای چین و شکن و حلقه‌های زنجیرگونهٔ آن.

زیر سِلسِله رفتن: =پذیرفتن و بر خود هموار کـردن زنـجیر و بـند (زنـدان) کـه عیّاران بدان مشهور بودند، زیرا چه بسا کارهایی می‌کردند که با قوانین جاری مغایرت داشت و لاجرم به گرفتاری، زنجیر و زندان ختم می‌شد. خواجه به همین معنی است که می‌گوید:

زان طرّهٔ پرپیچ و خم، سهل است اگر بینم ستم
از بند و زنجیرش چه غم، هرکس که عیّاری کند؟

اما سیاق عبارت، و به‌ویژه پیوستن واژهٔ «طریق» به آن، این گمان را برای این نگارنده پدید می‌آورد که شاید معنای پذیرش طریقت یا سلسلهٔ عیاری نیز از آن اراده شده باشد، که با آیین و تشریفات خاصی نیز همراه بوده است، بدین معنی که در مراسمی همراه با خواندن خطبه‌ها و ادعیه و رعایت بسی جزئیات، فوطه یا پیش‌بندی بر میان داوطلب ورود به این طریقت (که «شاگرد» یا «خلف» خوانده می‌شد) به دست کسی به نام «استاد شَدّ» (شَدّ = بستن و محکم کردن) بسته می‌شد. سند این فوطه را به مندیلی که پیمبر (ص) بر میان علی (ع) بست می‌رساندند. (نک. حسین واعظ کاشفی، فتوت‌نامهٔ سلطانی ۹۶ ـ ۹۹ در بیان شرایط «استاد شدّ»، ۱۰۰ ـ ۱۰۹ در شرایط شاگرد، ۱۲۱ در سند میان‌بند؛ نیز نک. اسماعیل حاکمی، «آیین فتوت و عیّاری»، آیین جوانمردی ۱۶۶ـ۱۶۷.) بنا بر این شاید بتوان گفت که «سلسله» (= زنجیر) ایهامی هم به میان‌بند، و «زیر سلسله رفتن» نظری به بستن میان‌بند، مطابق آیین مذکور دارد.

این آیین به مرور با طریقت تصوف پیوند یافت، چنان‌که هردوی اینها از همدیگر تأثیر پذیرفتند. در تصوّف به سالک گرمرو و بی‌باک و هرآن‌که در این راه از هیچ مانع و مشکلی نمی‌هراسد و گریوه‌ها و گردنه‌های راه معرفت را به چالاکی طی می‌کند «عیار» گفته‌اند. متون و منابع تصوف، به‌ویژه شعر، پر از اسنادهایی چون عیّار، عیاری، عیاروار، فتی، فتوّت و غیره است. نجم رازی در بیان صفات مرید: «چهاردهم عیّاری است، باید که درین راه عیّاروار رود، که کارهای خطرناک بسیار پیش آید، باید که لاابالی‌وار خود را دراندازد، و هیچ عاقبت‌اندیشی نکند و از جان نترسد.» (مرصاد ۲۶۰) احمد غزالی رباعیی بدین‌گونه نقل می‌کند:

این کوی ملامت است و میدان هلاک — وین راه مقامران بازندهٔ پاک
مردی باید قلندری دامن چاک — تا برگذرد عَیاروار و نباک

(سوانح 15)

سلمان:

عشق با روی تو هر بوالهوسی می‌بازد — عشق کاریست که آن پیشهٔ عیّاران است

(دیوان ۳۴)

۵ـ۶. زنگاری: زنگار: مزیدٌ علیه زنگ، و سبزه و سبزی، زنگ فلزات و آیینه و جز آن؛ زنگ، زنجار، ژنگار؛ برخی ترکیبها: زنگار آهن، زنجارالحدید = اکسید آهن، که بر اثر مجاورت آهن با هوای مرطوب حاصل گردد؛ زنگاربسته، زنگارخورد = زنگ‌زده، زنگ‌خورده؛ زنگاری = به رنگ زنگار، زنجاری؛ دقیقی:

خلقانش کرد جامهٔ زنگاری — این تند و تیز بـاد فـرودینا

(دهخدا)

فردوسی، زنگارخورد:

هنوز آهنی نیست زنگارخورد — که رخشنده دشوار شایدْش کرد

(شاهنامه ۲، ۹)

جمال‌الدین اصفهانی آسمان را مقرنس زنگارخورده می‌بیند:

درین مقرنس زنگارخورد دوداندود — مرا به کام بداندیش چند باید بـود؟

(دیوان ۷۹)

در بیت مـتن، خـط زنگـاری = خـط صـورت کـه سـبزی مـی‌زند، یـعنی هـمان زنگارگونگی.

این‌دو بیت پیاپی با برشماری چند چیز از مقولهٔ حسن صورت، مـی‌گوید: ایـنها جملگی از جلوه‌های جمال بیرونی‌اند؛ نه جمال راستین مـنحصر در آنـهاست و نـه عشق صرفاً زاده و برآمده از آنها، بلکه جمال و عشق را برخـاسته از «آن» یـا کـیفیتی وصف‌ناپذیر می‌داند که آن را لطیفهٔ نهانی یا نکتهٔ اصلی در معاملت عاشق و معشوق می‌خواند. شاعر البته چیزی از آن بازنمی‌گوید (و به اسـتناد «نـهانی» بـازگفتنی هـم نیست) اما شاید بتوان با توجه به مجموع ابیات او در این مقوله گفت که مراد خواجه گره‌خوردگی یا آمیزه‌ای جدایی‌ناپذیر از زیبایی برونی و درونی یا صورت و سیرت نیک است. با توجه به این‌که به قول حکما زیبایی و نیکی دارای خـاستگاهی یگـانه است و نیز ابیاتی از خود خواجه که در آنها بر ضرورت توأمانی یا ایـنهمانیِ حسـن برونی و درونی تأکید می‌کند، می‌توان گفت در اینجا نیز به اصل یگانهٔ زیبایی ـ نیکی در نگرش به جمال و عشق نظر دارد. حق اگر زیباست برای آن است که نیک است، و نیکی هم زیباست. در باب حسن آدمی هم تا حسن صورت و اخلاق درهم نـیامیزد چیزی بجز نقصان نخواهد بود. قضا را در بیت دیگر هم در سنجش قبای اطلس و هنر (= فضیلت، نک. ح ۳۴/۱۰) بر دومی تأکید می‌کند، و ایـن ابـیات را مـی‌توان، بـلکه می‌باید، با هم نگریست. برخی ابیات خواجه که قابل قیاس با دو بیت متن‌اند:

ز عشـــق نـــاتمام مـــا جـــمال یـــار مســـتغنیست

به آب و رنگ و خال و خط چه حاجت روی زیبا را؟

شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد — بـندهٔ طلعت او بـاش کـه آنـی دارد

بس نکته غیر حسن بباید که تا کسی — مـقبول طـبع مـردم صـاحبنظر شـود

در شعر عارفانهٔ پارسی، وابستگی و پیوستگی حسن صورت و سیرت یا خُلق، ایده‌ای فراگیر و در حکم قانونی نانوشته است. سنایی، عطار، مولانا، عراقی و آنگاه سعدی و حافظ، در هرجا که پای سنجش این‌دو در میان باشد حسن صِرف صورت را کاذب و فاقد حقیقت در دنیای عشق و جمال می‌دانند، و پیداست عارفان را تأکیدی بیشتر بر این معنی است؛ مولانا:

روی و مویی که بتان راست دروغین می‌دان — نامشان را تو قمر روی و زره‌موی مکن
بر کلوخیست رخ و چشم و لب عاریتی — پیش بی‌چشم به جِد شیوهٔ ابروی مکن
(کلیات ۴، ۲۲۵)

(نیز نک. ح ۷/ ۲۲۰.)

۷. مجرّدان: مجرّد: تارک دنیا، عاری از قید و شرط و لواحق و ضمائم و پاک از عوارض [...] و مجرّد کسی است که خود را از تمام علائق مادّی دور نگه دارد. سید جعفر سجادی، فرهنگ علوم عقلی (دهخدا، به تلخیص) بیتی دیگر از حافظ (مطابق طبع قزوینی):

گر روی پاک و مجرّد چو مسیحا به فلک
از فروغ تو به خورشید رسد صد پرتو

(خانلری: آنچنان رو شب رحلت چو...)

نیم جَو: نک. ح ۶۵/۵.

مجرّدان طریقت: قزوینی: قلندران حقیقت، که بهتر می‌نماید، زیرا سخن در ذمّ تجملات است، و نه ترک تعیّنات و تعلّقات. اگرچه ترک تعلقات هم داخل در همین مقوله است، لیکن نسبتی دورتر با قبای اطلس در عین بی‌هنری دارد. قدیمترین نسخ هم مثل قزوینی است. (نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۲۸۷.)

۹. خواب (دیدن): تبیین آن از زبان شیخ اشراق: «بباید دانستن که در ذات عقول مفارق، صورت کلیات معقولات حاصل است، چنان‌که چند جای یاد کردیم. و در ذات نفوس سماوی، صورت جزویّات و حوادث که در مستقبل زمان در عالم کون و فساد پدید می‌آید حاصل است به سبب پیوند ایشان با مادّت. و چون این مقدّمه بدانستی، بدان که نفس ناطقهٔ انسانی معلول نفس ناطقهٔ سماوی است، چنان‌که یاد کردیم. و هرآینه معلولْ مناسب علت بود، و چون در ایشان صورت جزویات کائناتِ فاسدات فیما مَضیٰ و فیما یستقبل من الزمان حاصل است، پس به سبب اتصال نفوسِ ارضی با آن نفوس و مناسبت ایشان در جوهریت و علیت و معلولیت و دیگر اسباب،

آن صور تها گاهگاه نیز در انسان پدید آید، چون اینجا اسباب موانع و علایق و عوایق برخیزد، مثلاً چنان‌که دو آیینه در برابر هم بدارند یکی منقّش باشد به صورتها و یکی سادهٔ صیقل داده، ساده قبول نقش کند، همچنین صورت جزویات که در نفس سماوی حاصل است که از صورتهای آن آیینهٔ منقّش درین سادهٔ صیقلی پدید آید.» («یزدان‌شناخت»، مجموعهٔ آثار فارسی ۴۵۱) آنچه سهروردی گفت، تعریف و مصداق رؤیای صادقه یا خواب راست است. عزیز نسفی هم تعریفی مشابه دارد: «هر که به ریاضات و مجاهداتْ خود را پاک و صافی گرداند، و علم و طهارت حاصل کند، او را با ملائکهٔ سماوی مناسبت پیدا آید، و چون مناسبت پیدا آید، همچون دو آیینهٔ صافی باشند که در مقابلهٔ یکدیگر بدارند، و این ملاقات در بیداری سبب الهام است، و در خواب سبب خواب راست است.» (الانسان‌الکامل ۲۴۱) اما در برابر این‌گونه خواب دیدن، خواب ناراست و پریشان یا «اَضغاث اَحلام» قرار دارد «و این خواب دیدن را اعتباری نباشد، و این خواب را تعبیر نبوَد.» آنگاه علت چنین خوابی را این می‌داند که «در بدن آدمی یکی ازین اخلاط اربعه غالب شود.» (همان ۲۴۴ ـ ۲۴۵) این در حالی است که رؤیای صادقه و وحی و الهام و ظهور هاتف تا بدان پایه اهمیت یافته که عزیز نیز آن را «یکی از چهل و شش جزءِ نبوّت» می‌خواند. (۲۴۶) استاد فروزانفر: «خواب یکی از مسائل مهمی است که حکما و متکلمین و صوفیه دربارهٔ حدوث آن عقاید مختلف دارند و در ادیان تأثیر بسیار داشته است. به عقیدهٔ حکما خواب (نوم) حالتی است که عارض جانداران می‌شود و بر اثر آن از احساسات و حرکات غیرضروری و غیرارادی بازمی‌مانند، ولی حواس باطنی به عقیدهٔ اکثر از کار نمی‌افتد. در این حالت، نفْس به عالم خود متوجه می‌شود زیرا نفس به عالم ملکوت اتصال معنوی دارد و مانع او از توجه بدان عالم، اشتغال وی به تدبیر بدن و مدرکات حسّی است و در نومْ این تعلق گسسته می‌شود، و چون صور جمیع کائنات از ازل تا به ابد در علم حق و عقول و نفوس سماوی موجود است، بعضی از آن به حکم مقابله در نفس انسانی منطبع می‌گردد چنان‌که صور حسی در آینه نمودار می‌شود و از نفس ناطقه در حسّ مشترک می‌افتد و قوّت متصرّفه از حس مشترک می‌گیرد و آن را تفصیل و ترکیب می‌دهد و به علاقهٔ مشابهت و به مناسبت سوابق ذهنی از حرفه و شغل و نیز به حسب کیفیت مزاج بر آن صورت، لباسهای مختلف می‌پوشاند و از این‌رو خواب محتاج تعبیر است، و خواب دیدن، وقتی است که آدمی به بیداری نزدیک می‌شود و زان پس به حالت یقظه بازمی‌آید. آنگاه برای خواب درجاتی است که برخی حقیقت محض است و حاجت

به تعبیر ندارد، و آن رؤیایی است که متخیله در آن تصرّف نکرده باشد، و آنچه متخیله در آن تصرّف کند محتاج تعبیر است، مگر آن‌که بی‌انطباع از ملکوت و تنها از انشاءِ متخیله باشد، که اضغاث احلام است و آن را گزارش و تعبیری نیست.» (شرح مثنوی شریف ۱، ۱۷۹) در جایی دیگر نوشته‌اند: «خواب برای صوفیه کلید و حلال مشکلات است و ما در داستانهای صوفیان بسیار می‌خوانیم که وقتی گرفتار مشکلی در امر دین یا دنیا شده‌اند راه حل و رهایی را در خواب یا واقعه جسته و یافته‌اند. رسالهٔ قشیریه، طبع مصر، ص ۱۷۵ ـ ۱۸۰؛ و یا پس از دعا و تضرّع خوابی دیده‌اند و راه چاره را به دست آورده‌اند زیرا خواب نزد صوفیه یکی از طرق کشف است که به سبب اتصال روح به عالم غیب حاصل می‌گردد.» (همان ۶۳)

در حماسهٔ استاد توس نمونه‌های فراوان و گونه‌گون از خواب دیدن و خوابگزاری هست. در موارد بسیار، تکوین یک رویداد بزرگ و تعیین‌کننده مسبوق به خوابی است که یکی از اشخاص داستان می‌بیند. خوابهای پاکان و نیک‌کرداران جملگی از گونهٔ خواب راست است، خواه چیزی دلخواه به خواب دیده باشند و خواه پیش‌آگهی از حادثه‌ای ناگوار باشد. سیاوش، پیش از فرارسیدن رشته رویدادهای منجر به قتل او در خواب می‌بیند که آتشی سهمگین، کاخ باشکوهی را که در سیاوشگرد ساخته فراگرفته است. (شاهنامه ۳، ۱۳۹) گودرز، پهلوان بزرگ و راستکردار، به هنگام پریشانی و ویرانی کشور پس از فاجعهٔ سیاوش، به خواب می‌بیند ابری باران‌زا را که سروش از میان آن بر گودرز آشکار می‌شود و مژدهٔ پیدایی کیخسرو خجسته را می‌دهد. (همان ۱۹۸) کیخسرو، پس از پیروزی در نبرد فرجامین با افراسیاب، شبی سروش را به خواب می‌بیند که به او می‌گوید بسیج رفتن به سرای دیگر (آسمان، گَرزمان) کند. (۵، ۳۹۲) زشتکاران نیز خوابهای هولناک می‌بینند که نشان از مرگ و نابودی آنان دارد. مثلاً ضحاک سه مرد جوان به خواب می‌بیند که او را فروکوفته و پالهنگ از گردنش آویخته‌اند. (۱، ۵۳ـ۵۴) و افراسیاب خود را در بیابانی پر از مار می‌بیند و بادی شگرف و پرغبار که درفش او را سرنگون می‌سازد. (۳، ۴۹)

و اما در بیت، شاعر از سویی می‌خواهد بگوید خوابی که دیده رؤیایی بس لطیف (و شاید از نوع صادقه) بوده، امّا از سوی دیگر با گفتن این‌که این خواب بهتر از بیداری است، صادق بودنش را نفی می‌کند و می‌گوید: این از همان چیزهایی است که فقط به خواب می‌توان دید، چون در عالم واقع یا یقظه تحققی یا تعبیری ندارد. همزمان، ایهامی ظریف هم در لخت دوم هست، زیرا «خواب» در مورد چشم، دلالت

بر حالت خوابناک و خمارآلود آن به هنگام ناز و کرشمه کردن دارد. بدین‌سان شاعر، خواننده را میان این معانی در گمان و پندار می‌افگند. بنا بر این، چنین می‌نماید که خواب دیدنی در کار نبوده و شاعر از آن برای خلق مضمونی شاعرانه بهره گرفته است. نیز در واژهٔ «مراتب» هم به دو معنی می‌توان قایل شد: یکی مراحل و درجات خواب (چنان‌که خبرگان خوابگزاری در علم تعبیر تقسیم می‌کنند) و دیگر شأن و مقام بالای چنین خوابی.

۱۰. احتمال می‌دهم که هر لخت از این بیت برگرفته یا متأثر از یک شاعر باشد: لخت نخست از سعدی:

رضای دوست نگه دار و صبر کن، سعدی   که دوستی نبود ناله و نفیر از دوست

(غ ۹۶)

به‌ویژه که هردو بیت تخلص‌اند؛ و لخت دوم از سنایی:

از بداندیشان بترس و با کم‌آزاران نشین   رستگاری هردو عالم در کم‌آزاری بود

(نقل از دهخدا، امثال و حکم ۲، ۸۶۶؛ در دیوان مأخذ من نبود.)

عنصرالمعالی: «اصل مردمی، گفته‌اند که کم‌آزاری است و بس. اگر مردمی، کم‌آزار باش.» (قابوسنامه ۳۸) در اینجا این پرسش پیش می‌آید که چرا شاعر به جای «کم‌آزاری» نمی‌گوید «بی‌آزاری»؟ به‌ویژه که وزن این‌دو هم یکی است و از این نظر قابل تبدیل به یکدیگر. پاسخ می‌تواند این باشد که «بی‌آزاری» اساساً در مورد موجودی به نام انسان تحقق عملی ندارد و زیاده مطلق‌گرایانه یا تهذّبگرایانه است. چه کسی را، از برترین اسوه‌های اخلاق و انسانیت و حتی عصمت، می‌توان یافت که هیچ کس به طور مطلق از او آزاری نبرده یا دست‌کم مدّعی آزار بردن از سوی او نشده باشد؟ واژهٔ «بی‌آزار» و «بی‌آزاری» اگرچه گاهی در متون به کار رفته، اما در عمل و در مجموعْ بسامد آن بسیار کمتر از «کم‌آزار» و «کم‌آزاری» است. کافی است سری به بزرگترین فرهنگهای جدید بزنیم. جالب‌توجه است که در فرهنگ فارسی معین و حتی بزرگترین فرهنگ موجود یعنی دهخدا اصلاً چنان مدخلی و شاهدی دیده نمی‌شود. در فرهنگ تاریخی زبان فارسی (که متأسفانه از آن تنها یک بخش آ ـ ب، آن هم از قدیمترین دورهٔ دری، انتشار یافت) شواهدی معدود از این واژه آمده که تازه بیشتر آنها هم به معانیی بجز معنای دقیق لفظ آمده است. آیا دلیل اینها جز کمبود موارد استعمال بوده است؟ حافظ هم به احتمال قریب به یقین به استبعاد عملیِ «بی‌آزاری» توجه داشته و به «کم‌آزاری» بسنده کرده است. (در دهخدا شواهد «کم‌آزاری» و

«کم‌آزار» به نسبت بسیار است؛ نک. ذیل ترکیبات «کم».)

* * *

غزل را که از نظر ساختار موضوعی برانداز می‌کنیم تنوعی نسبی در مضامین می‌بینیم، مثلاً از زاری شاعر و بلبل با هم، بوی خوش زلف دوست، رنگین کردن جامه به باده، سلسله پذیرفتن عیاران، جمال ظاهر و نکته‌های نهفتهٔ عشق، ضرورت آراستگی به فضیلت، به خواب دیدن چشم نازآلود یار و غیره. تشکّلی است از مقولات متنوع، بی‌هیچ تردیدی. لیکن اندکی که باریکتر می‌شویم می‌بینیم تقریباً در تمامی ابیاتْ دو چیز با هم سنجیده می‌شود: یکی دارای اصل و اصالت و حقیقت، و یکی بدلی و فاقد اعتبار ذاتی و حقیقی؛ بنگریم: بوی طرهٔ دوست / نافهٔ تاتاری، باده / جامهٔ به ظاهر پاکِ ریا، عیارانِ پذیرای زنجیر عشق / خامانِ تنعّم‌طلب، لطیفهٔ نهانی / لب و خط ظاهر، نکته‌های نهفتهٔ جمال / محاسن برونی، قبای فاخر / فضایل درونی، خواب یا خواب دیدن چشم معشوق / بیداری و واقع، کم‌آزاری / آزردن. اینها جملگی موتیفی را از سنجش دو چیز با غلبهٔ طرف نخست (برخوردار از حقیقت) در شعر تشکیل می‌دهد. حتی بیت ۸ هم به وجهی خالی از این موتیف نیست چون آستان افلاکیِ دوست در برابر دشواری عروج برای انسان خاکی قرار می‌گیرد. مطلع شعر هم اگرچه با همنوایی بلبل با شاعر همراه است، امّا اولاً این نیز مشروط به قصد یاری داشتن شده و ثانیاً و در نهایت، شاعر عاشق حسنی جاودان است و بلبل شیفتهٔ زیبایی گذرا. بدین‌سان این سررشته از آغاز تا پایان از دست سراینده خارج نمی‌شود. این به کوتاه سخن تنوّع و تکثری است در صورت، در عین وحدتی خاص در معنی.

۱ یا رب، این شمع دل‌افروز ز کاشانهٔ کیست؟
جان ما سوخت، بپرسید که جانانهٔ کیست؟

۲ حالیا خانه‌براندازِ دل و دین من است
تا همآغوشِ که می‌باشد و همخانهٔ کیست

۳ بادهٔ لعل لبش -کز لب من دور مباد-
راحِ رُوحِ که و پیمان‌دهِ پیمانهٔ کیست؟

۴ دولت صحبت آن شمعِ سعادت‌پر تو
بازپرسید، خدا را، که: به پروانهٔ کیست؟

۵ می‌دَمَد هرکسش افسونی و معلوم نشد
که دل نازُک او مایل افسانهٔ کیست

۶ یا رب، آن شاه‌وش ماه‌رخ زهره‌جبین
دُرّ یکتای که و گوهر یکدانهٔ کیست؟

۷ گفتم: آه از دل دیوانهٔ حافظ بی‌تو
زیر لب خنده‌زنان گفت که: دیوانهٔ کیست؟

۱. غنی در حق این غزل قضاوتی بدین‌گونه دارد: «از غزلهای واضح است که برای عشق مادی است و به قرینهٔ "زهره‌جبین" که در غزل هست و نیز "در آغوش که می‌خسبد و همخانهٔ کیست" [مطابق طبع قزوینی-غنی-م] برای زنی است و هر تفسیر عارفانه‌ای غلط خواهد بود.» (یادداشتها ۸۲) اگر آن زنده‌یاد حیات داشتند حق بود از ایشان بپرسیم: آیا این همه شرح و وصف معاشقات و مغازلات آنچنانی را در اشعار عرفای مسلم ملاحظه یا به آنها التفات نکرده‌اند؟ این نگارنده نمی‌خواهد در متشابهاتی از این شمارْ حکم قاطع بر انسانی یا عرفانی بودن بدهد، یا بگوید شعر برای زنی گفتن اصلاً چیز بدی است، اما این استدلال را چندان استوار نمی‌یابد. در مکتبی که در عرف به عراقی معروف است و غزلِ آشکارا عاشقانه در آن در اقلیت کامل قرار دارد، در روزگاری که شاعرانْ ایده‌های عرفانی یا به هر حال فراواقع و فرابشری خود را (ناگزیر) در همین زبان عشق بشری بازمی‌گویند و حتی

شهوی‌ترین تعابیر و تصاویر را نیز برای خود از نظر عرفانی معادله‌سازی کرده‌اند، صدور احکامی بدین صراحت، غلظت و قطعیت با خطرپذیری بالایی همراه خواهد بود. (در جلد ۱ از این دفتر، نمونه‌هایی گویا از تصاویر کاملاً شهوی به دست داده‌ام، که نیازی به تکرار ندارد. نک. ص ۱۹۲ ـ ۱۹۷.) ابیاتی از غزلْ قابلیت تفسیر عرفانی را نیز دارند.

۲. حالیا: (در عربی «حالیّاً» و در پارسی بدون تشدید و تنوین) = اکنون، حالا، فعلاً، عجالتاً؛ خود خواجه: حالیا مصلحت وقت در آن می‌بینم... (۳۴۷/۱) (معین، با اندکی تغییر) آنچه ما امروز «حالا» می‌گوییم، در قدیم «حالیا» یا «حالی» می‌گفتند. (نیز نک. «حالی» در: ح ۱۹۱/۸.)

می‌باشد: در قرون متقدم زبان و ادب دری، به خلاف سده‌های متأخر، به هیچ روی برابر یا جایگزین «است» (فعل ربطی) نبوده بلکه به صورت فعل تام به کار می‌رفته و معنای اصلی آن تداوم یا ثبات یا اقامت داشتن یا انتظار کشیدن و غیره بوده، در حالی که بعداً این وضع و معنای اصلی خود را از دست داده است، چنان‌که امروزه فعل باشیدن بدان معنای اولیه تنها در معدودی کاربردها مستعمل است، مثل فعل «باش» (= بمان، منتظر باش و...) و دیگر صیغه‌های آن چنانچه به همین معنی به کار روند، یا در ترکیب «باشگاه» (= جای اقامت یا ورزش)، یا در اصطلاح عامیانهٔ «باشِ لیلی» (= ول‌معطل یا در انتظار بیهودهٔ چیزی یا کسی، چنان‌که در: فلانی نشسته باشِ لیلی). در روزگار حافظ ظاهراً به معنای اصلی و به صورت فعل تام به کار می‌رفته است، چنان‌که در بیت متن، تداوم در بودن در آغوش کسی اراده شده؛ ضمن این‌که این، تنها مورد از صیغهٔ «می‌باشد» در تمامی اشعار خواجه است، و شاید چندان رغبتی به آن نداشته است.

گفتنی است ضبط خانلری از لخت دوم با اقدم نسخ موجود و اکثریت قاطع آنها مطابقت دارد. (نک. نیساری، دفتر دگرسانیها ۱، ۲۸۹.) قزوینی: تا در آغوش که می‌خسبد و همخانهٔ کیست

۳. لعل: در اینجا با واژهٔ «روح» همراه شده، و گفتنی است در اشعار خواجه بارها همراه با جان، روان، روح و نیز خون (به دلیل همرنگی) به کار رفته است و این نگارنده گمان نمی‌کند این موارد متعدّد را بتوان تصادفی تلقی کرد. (در این باره، نک. ح ۱۰۳/۹؛ در خصوص خود لعل، نک. ح ۳/۷؛ در مورد روحبخشی لب، ح ۳۴/۸.)

راح: نشاط، شادمانی، خوشی، آرامش؛ نیز خَمر یا شراب (لسان‌العرب) هم‌مادّه با

واژه‌هایی چون رُوح، رَوح (=آرامش، خوشی و نظایر اینها)، رائحة، ریح، ریحان و...

پیمان‌ده: غنی باز با همان قاطعیت قبلی می‌گوید: «پیمان‌ده: قطعاً به معنی "پیمانه‌ده" است.» (یادداشتها۶۷) اگرچه این نگارنده به یاد نمی‌آورد که کسی جز حافظ چنین کاربردی را داشته باشد، لیکن حل مشکل معنایی آن با مراجعه به متون و سنت پیمان و پیمانه به آسانی میسّر است. این دو واژه بارها در غزلیات شاعران چونان جناس زاید یا مذیّل به کار رفته اما به هیچ روی سراغ ندارم که کسی «پیمان» را به معنای پیمانه آورده باشد تا پذیرش نظر غنی ممکن شود. اگر هم مثل ایشان بگوییم «پیمان‌ده پیمانه یعنی پیمانه‌دهِ پیمانه» یکی از این دو «پیمانه» در حکم حشو یا لغو خواهد بود، و به فرض هم که کسی چنین بگوید حافظ چنین نمی‌گوید، چون او، به خلاف برخی معاصرانش، اهل لغو و تکرار مکرر نیست. به نظر من مراد از آن این است: کسی که پیمان به دیگری می‌دهد که پیمانه به او خواهد داد. کسرهٔ مضاف، بدل از چیزی چون «برای» است، که این همه در عرف فارسی به کار می‌رود، چنان‌که مثلاً «پیمان همکاری» یعنی پیمان برای همکاری، و به همین سان «قول» یا «وعدهٔ» چیزی. (در مورد نمونه‌هایی از کاربرد «پیمان» و «پیمانه» با همدیگر، به‌ویژه وقتی این‌دو به یکدیگر مشروط و منوط می‌شود، نک. ح ۱۶۵/۱.)

۴. سعادتْ‌پرتو: صفت مرکب از نوع مزجی است = شمعی که نور و تابش آن همراه و قرین با نیکبختی است. این نگارنده در خصوص این‌گونه ترکیبات حافظ نیز پیشتر سخن گفته است. (نک. ج ۱، ۵۹۱ـ۵۹۵.) شفیعی کدکنی در ضمن بحثی دربارهٔ آشنایی‌زدایی و ایجاد شگفتی در خواننده، این ترکیب حافظ را مثال می‌زند: ما با کلمات شمع، پرتو و سعادت قبلاً معتاد و آشنا بوده‌ایم ولی در این بیت حافظ، با ترکیبی که به وجود آورده، از ما آشنایی‌زدایی می‌کند و در نتیجه احساس شگفتی می‌کنیم. (موسیقی شعر ۲۸ـ۲۹) شاعر در این بیت می‌پرسد: بخت و اقبال همنشینی با چنین شمعی ارزانی کدام موجود خوشبختی است؟ یا به چه کسی حکم و جواز و اجازت آن را روا داشته‌اند؟

پروانه: به این معنی، احتمالاً مشتق از parwān پهلوی، برگرفته از «پَرْو» parw = پیش، جلو؛ قس فارسی میانهٔ تُرفانی parwānag (حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی) پروانه: حکم و فرمان سلاطین (برهان) پروانه: [= فروانق معرّب، قس پروانچه] جواز، فرمان پادشاهان، حکم، برات، حواله، اجازه‌نامه، تذکره، اذن (معین، ذیل «پروانچه» و «پروانه») حسن انوری در ذکر معنای اصطلاحی آن، با نقل همین تعریف: خواجه

نظام‌الملک در فصل پانزدهم سیاستنامه گوید: «پروانه‌ها می‌رسد به دیوان و خزانه اندر مهمّات ولایت و اقطاع و صلات.» در دوره‌های بعد، شواهدی هست که این اصطلاح به معنی برات و حواله نیز به کار می‌رفته. مؤلف آنگاه سه بیت را از حافظ به شاهد این واژه به دست داده و نوشته‌اند: «حافظ این اصطلاح را به معنی اولْ مکرر به کار برده است.» (اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۲۴ ـ ۲۵؛ همچنین می‌توانید به شمیس شریک امین، فرهنگ اصطلاحات دیوانی دوران مغول، ذیل همین واژه و شواهد آن بنگرید.) ظهیر فاریابی، ظاهراً به معنای برات و حواله:

شمعیست چهرهٔ تو که هر شب ز نور خویش — پروانهٔ عطا به مهِ آسمان دهد

(دیوان ۸۵)

امیرحسن دهلوی، احتمالاً به معنای فرمان، حکم و جواز:

نگردم گرد شمع وصل، لیکن — ز دیوان غمت پروانه‌ای هست

(دیوان ۳۵)

و اما، چنان‌که در بیتهای اخیر نیز دیدیم، شاعران با بهره‌گیری از واژهٔ «پروانه» به دو معنای رایج (حشره و حکم یا حواله) مضمونها ساخته‌اند، چه با آوردن هردو واژه به صورت جناس تام، چه با ذکر یکی و ارادهٔ دو معنی به شکل ایهام، و چه گهگاه در هیأت جناس مرکب میان «پروانه» و «پروا نه» (= پروا نیست) اما خواجه فقط به دو صورت اخیر دارد، و نه به صورت نخست. به نمونه‌هایی از این دست مضامین شاعران بنگریم:

نخست به شکل جناس تام؛ سعدی:

روزی سرت ببوسم و در پایت اوفتم — پروانه را چه حاجت پروانهٔ دخول؟

(غ ۳۴۹)

امیرحسن دهلوی:

یک شبم بر وصل خود پروانه‌ده — گو بسوزان شمع تو پروانه‌ای

(دیوان ۳۲۳)

سلمان:

ای دل، تو اگر سوختهٔ منزل قربی — پروانهٔ این شعله ز پروانه طلب کن

(دیوان ۲۵۹)

دوم به شکل ایهام؛ خاقانی (بدون «شمع» ولی با نظر به آن):

آنان که چو من بی‌پر و پروانهٔ عشق‌اند — جز در حرم جانان پرواز نخواهند

(دیوان ۵۸۳)

سیف فرغانی:

اگر فرستی پروانه‌ای به گورستان　　　چو شمع، کشتهٔ تو زندگی ز سر گیرد

(دیوان ۲، ۱۸۸)

اوحدی:

دل بر شمع رخت راه نمی‌یافت هیچ

چشم تو پروانه‌ایش داد به پروانگی

(دیوان ۳۹۶)

و اما حافظ، چنان‌که اشاره شد، به صورت جناس از نوع تام نیاورده، و، چنان‌که در بحث از بدیع در شعر او هم گفته‌ام، اساساً طبع او بیشتر متمایل به ایهام یعنی یکی کردن لفظ و گردآوردن معانی مختلف در جوف آن است. (نک. ج ۱، ۶۷۰ ـ ۶۷۲.) لیکن جناس از نوع مرکّب را، آن هم تنها در یک مورد، دارد:

چراغ روی تو را شمع گشت پروانه　　　مرا ز خال تو با حال خویش پروا نه

و یا یک مورد از جناس زاید میان «پروانه» و «پروا»:

سرّ این نکته مگر شمع برآرد به زبان　　　ور نه پروانه ندارد به سخن پروایی

ولی ایهام را تا بخواهید دارد، چون:

کسی به وصل تو چون شمع یافت پروانه　　　که زیر تیغ تو هر دم سری دگر دارد

در شب هجران مرا پروانهٔ وصلی فرست　　　ورنه از دودش جهانی را بسوزانم چو شمع

(دربارهٔ «پروانه» به معنای حشرهٔ مشهور، نک. ح ۱۸/۴.)

۵. افسون دمیدن. دمیدن: از «دم» به معنای نَفَس و فُوت کردن = نَفْخ، نَفْث، پف کردن، دم خویش بر کسی یا چیزی وزانیدن، چنان‌که معزِّم دمد بر گره یا دیوزده، یا دعاخوان بر کس یا چیز یا جایی. بر کسی افسون و دعا خواندن (دهخدا) معنای اصلی و حقیقی «دمیدن» همان فوت کردن بر کسی یا چیزی پس از خواندن دعا، قرآن، ورد، عزیمت یا جادوی است، که هنوز هم معمول است؛ اما مجازاً به معنای همراه کردن آن با کسی یا متوجه ساختن آن به شخصی یا چیزی است. حافظ «دمیدن» را در خصوص سورهٔ اخلاص به کار برده:... وز پی‌اش سورهٔ اخلاص دمیدیم و برفت. افسون دمیدن کاربردی با سابقه است؛ نظامی:

از چمن باغ یکی گل بچید　　　خواند فسونی و بر آن گل دمید

(مخزن ۱۳۶)

عاشق تو نخورَد حیله و افسون کسی		تو بخوان و تو بدم بر دلش افسون دگر

(کلیات ۳، ۵)

نازُک: در تداول به کسر «ز»، واژه‌ای است پارسی؛ پهلوی nāzuk، nāzīk (لطیف، ظریف) از ریشهٔ «ناز»، قس ارمنی nuag (آهنگ، نغمه، موسیقی) از nivāgh؛ افغانی nāzuk، nāzaka، nênzaka (عروسک) هوبشمان ۱۰۱۷، بلوچی nāzurk، nāzuk، کردی nazik (ظریف) (معین، حاشیهٔ برهان) نازک برای دل، اطلاقی مجازی است = رقیق، لطیف، احساسی، زودرنج و غیره؛ فردوسی، در پایان داستان سهراب:

یکی داستان است پر آب چشم		دل نازک از رستم آید به خشم

(شاهنامه ۲، ۲۵۰)

۶. زهره‌جبین: زهره در باور گذشتگان بر زیبایی و نیز پیرایه‌هایی چون دُرّ و یاقوت دلالت داشته است. زهره «صورتش صورت زنی بوَد پاکیزه و خوبروی [...] و پیرایه‌ها بسته.» (نوادرالتبادر ۵۸) «دلیل کند [...] بر یاقوت و مروارید و زمرّد و...» (همان ۵۷) (نیز نک. «زهره» در: ح ۴/۸.)

دُرِّ یکتا: =گوهر یا مروارید یکدانه، درّ یتیم؛ اگر مروارید جفت بوده نیم بها بر آن افزوده می‌شده و فرد را کمتر بها می‌کرده‌اند، مگر آن‌که بسیار بزرگ بوده، کَه یتیم و یکدانه می‌خوانده‌اند: «بی جفتی عیب شمرند، مگر دانه که نیک بزرگ باشد و نزدیک به مثقالی برسد، اعنی نظیر و شبیه خود ندارد، و آن را بدین سبب دُرّ یتیم خوانند، و آن را واسطهٔ قلاده [= مهرهٔ بزرگ و میانی گردن‌بند ـ م] سازند.» (عرایس‌الجواهر ۱۰۹) بنا بر این، واژهٔ «یکتا» برای مروارید درشت، معنایی حقیقی، ولی «یتیم» برای آن مجازی است، چه یکتایی و تنهایی‌اش را حمل بر بی‌پدری و بی‌مادری کرده‌اند. دُرّ یتیم: مروارید قیمتی اعلا. ناظم‌الاطباء؛ دُردانه، مروارید یگانه و نفیس، مروارید شاهوار، گوهر بی‌نظیر و بی‌مانند، گوهر یکتا (دهخدا، یادداشت مؤلف) گَرد یتیمی: که در اشعار سبک هندی بارها آمده و از آن مضامین گوناگون ساخته‌اند، از همین معنای تنهایی و یکتایی گرفته شده است؛ صائب:

گهر به گَرد یتیمی نمی‌رسد، صائب		در آن محیط که امید ساحل است مرا

(دیوان ۱، ۲۹۸)

گَرد یتیمی پوسته‌ای گَردمانند و دارای برق و جلا بر روی مروارید، که بهای مروارید در گرو آب و رنگ اوست، و از آن روی گفته می‌شود که «یتیم» صفت نوع مرغوب گرانبهای آن (= مفرد، تنها) است، چون طفلی که گَرد بی‌پدری و بیکسی بر

روی او نشسته است. (امیر بانو کریمی، دویست‌ویک غزل صائب ۴۳ ح) (در مورد مروارید، نک. «دُرّ» در: ح ۳/۹.)

گوهر: اینجا به معنای جواهر است، نه مروارید، چه در غیر این صورت یکی از دو واژهٔ «دُر» یا «گوهر» حشو خواهد بود.

۷. نمونه‌ای دیگر است از برخورد معشوق طناز، تیز و نکته‌گوی حافظ با او، که در جای خود گفته‌ام (و گفته‌اند). این از موارد چندی است که معشوق به تجاهل‌العارف متوسل می‌شود، مثل:... به خنده گفت که: حافظ، برو، که پای تو بست؟. در اینجا گویی نه آه و نالهٔ شاعر را شنیده و نه «بی‌تو» را، و با این ناشنیده‌انگاری می‌پرسد: به چه کسی می‌گویی که دیوانه‌اش هستی؟ و این یعنی شیوه‌ای دیگر برای دست به سر، یا سنگ روی یخ کردن طرف.

۱ ماهم این هفته شد از شهر و به چشمم سالیست
حال هجران، تو چه دانی که چه مشکل حالیست
۲ مردم دیده ز لطف رخ او در رخ او
عکس خود دید و گُمان برد که مشکین خالیست
۳ می چکد شیر هنوز از لب همچون شَکَرش
گرچه در شیوه‌گری هر مژه‌اش قَتّالیست
۴ ای که انگشت‌نمایی به کَرم در همه شهر
وه که در کار غریبان عجبت اِهمالیست
۵ بعد از ینم نبود شایبه در جوهر فرد
که دهان تو بران نکته خوش استدلالیست
۶ مژده دادند که بر ما گذری خواهی کرد
نیّت خیر مگردان، که مبارک فالیست
۷ کوه اندوه فِراقت به چه حیلت بکشد
حافظ خسته که از ناله تنش چون نالیست؟

۱. شهر: ایهام (معنای معروف و واژهٔ پارسی + ماه، واژهٔ تازی) ایهامی است صرفاً با نقش تزئینی، چون معنای عربی اساساً در بافت جمله جا نمی‌افتد، مگر این‌که به تکلف مثلاً بگوییم: ماه من از اندازهٔ معمول درگذشت. ایهام دیگر میان ماه (= معشوق زیبا) و جزئی از سال نیز بسیار رایج است؛ اوحدی:

چون ماه عید جویم هر شب ترا، ولیکن ماهی چنین نبیند جوینده جز به سالی
(دیوان ۳۹۷)

ناصر بخارایی:

رفتی و رفت سالی، ای ماه، بی‌تو ما را
روزی مهی و هر ماه بر ما چو سال باشد
(دیوان ۲۴۸)

ضبط قزوینی: این هفته برون رفت و، که ایهام «شهر» را کم دارد. اقدم نسخ مثل خانلری است.

۲. عکس: پیشتر گفته‌ام که معنای امروزین (تصویر، تمثال و غیره) را در آن روزگار نداشته بلکه به معنایی چون پرتو یا شعاع، بازتاب، باژگونگی، معکوس‌سازی و نظایر اینها به کار می‌رفته است. در اینجا نیز از این قاعده بیرون نیست، هرچند ممکن است در نظرِ نخستین چیزی چون تصویر به ذهن متبادر شود. بیت می‌گوید: رخسار یار آنچنان نازک و لطیف است که مردمک چشم من (البته با ایهام متداول با آدم و مردم) به آن نگریست، بازتاب یا پرتو و شعاع آن بر چهرهٔ او تافت و گویی شکل مردمک بر آن حک شده و بنا بر این تصوّر کرد که محبوب خالی به رنگ مشک (و نیز معطر، چنان‌که به مجاز به خال نسبت داده‌اند) دارد. قضا را معنی در این حالت بسی لطیفتر و مبالغه بسی بیش از آن است که «عکس» را به معنای امروزین آن بگیریم. همچنین در این تصویر شاهد نوعی تناظر یا حتی اینهمانی یا وحدت میان رائی و مرئی یا چشم بیننده و شئ دیده شده هستیم، تصویری که حافظ بسیار دوست می‌دارد و به کار می‌برد. (نک. ح ۹۴/۳.)

۳. در شعر گذشته، لب را غالباً مظهر نیروبخشی، نوازش، نوید و نظایر اینها دانسته‌اند، خواه به دلیل همراهی آن با سخن و خواه حالت نوازنده و رغبت‌انگیز آن، و مژه را به عکس، بیشتر نمادی از قهر، قتل، نقمت، انتقام و وعید یافته‌اند، چه به دلیل سیاهی و چه تیزی تیغ‌گونه یا سنان‌وار آن. در این بیت هم این‌دو را می‌توان دید. توجه داریم که «شیر»ی هم که از لب می‌چکد، گذشته از افادهٔ کم سن و سالی (به وجه مبالغه)، خود عاملی نیروبخش و پرورنده است. پیشتر این خصلتهای لب و مژه را در اشعار خواجه داشته‌ایم. (نک. ح ۳۴/۸.)

۴. کَرم: جوانمردی، مردمی، عزیزی، ضد لُؤْم و لَآمت (= لَئامت) مروّت و سخاوت و بزرگواری (دهخدا) در شعر حافظ در مواردی به معنای بزرگواری، سعهٔ صدر و بلندنظری است، چون:

نیکی پیر مغان بین، که چو ما بدمستان   هرچه کردیم، به چشم کرمش زیبا بود

اما در جاهای دیگر معنای جود و سخا و بخشش دارد. خواجه «کرم» و «جود» را به صورت مترادف به کار می‌برد و نظری به تفاوت این‌دو ندارد. در این باره گفته‌اند: جود صفتی ذاتی است، بدون این‌که مسبوق به طلب و ثبوت استحقاق باشد، در حالی که کرم مسبوق به سؤال، طلب و استحقاق است. (خواجهٔ پارسا، شرح فصوص‌الحکم ۱۶) (نیز نک. «جود» در: ح ۱۴۹/۱۰.)

عَجَب: محرّکه، ناشناختن چیزی که وارد شود و کار شگفت؛ گفته می‌شود: امرٌ

عَجَبٌ و قصّةٌ عجَبٌ، یعنی عجیب. (منتهی الارب) در پارسی، هم به صورت اسم مصدر (= شگفتی، تعجب) و هم صفت (= شگفت‌انگیز، عجیب) به کار می‌رود. معنای اول: «ملک پیلان را از این حدیث عجب آمد.» (کلیله ۲۰۵) و معنای دوم: «دستور را از این سخنْ سنگی عجب در دندان آمد.» (مرزبان‌نامه ۱، ۴۹) حافظ «عجب» و «عجیب» هردو را دارد، اگرچه «عجب» بسامدی بالاتر دارد. «عجب» را هم به هردو معنای اسمی و صفتی به کار برده، اگرچه وجه صفتی غلبه دارد.

عجبت: ضمیر «ت» مؤخّر آمده به جای الحاق به «که»: کِت در کار غریبان...

اهمال: در عربی مصدر = فروگذاشتن، یله کردن، واگذاشتن، سستی کردن در کاری؛ در فارسی اسم مصدر = سستی، درنگ، سهل‌انگاری (معین)

بیت، طنزگونه‌ای دارد، چون مخاطبَ به سخا و بزرگواری در شهر زبانزد است ولی بی‌التفات به غریبان، حال آن‌که در کرم و جودْ غریبان را بر نزدیکان تقدّم است و کریمتر کس آن است که غریبان را بنوازد.

۵. جوهر فرد: اصطلاح متکلمین، جوهری که به هیچ‌وجه تجزّی قبول نکند، نه عقلاً و نه وهماً و نه فرضاً، جزءِ لایتجزّیٰ، ذرّه، کوچکترین جزءِ هر جسم که قابل تجزیه و تقسیم نیست. (معین) در باب تقسیم‌پذیر بودن یا نبودن جزءِ بسیط، اختلاف میان حکما و متکلمان از سویی و میان خود حکما و بین کلامیون فراوان و اقوال شتّی است. دموکریتوس (ذیمقراطیس، معرّب آن) و لیوسیپوس، بنیانگذاران اتمیسم، قایل به وجود جزءِ تجزیه و تقسیم‌ناپذیر بودند. (نک. راسل، تاریخ فلسفهٔ غرب ۱، ۱۱۴ ـ ۱۲۶ با عنوان «اتمیستها».) این دست فلاسفه، اجسام را متصلِ واحد نمی‌دانند، در حالی که مخالفان وجود جزءِ لایتجزّیٰ معتقدند که اجسامْ متصلِ واحد و تا بی‌نهایت قابل تقسیم‌اند، خواه بالقوّه و خواه بالفعل یا در ذهن. شیخ اشراق، از مخالفان جزءِ لایتجزّیٰ یا جوهر فرد: «بدان که جماعتی پندارند که جسم متجزّی شود تا به حدی که دیگر پاره نشود، نه در حس و نه در وهم، و آن را جوهر فرد نام کردند و گفتند که جسمها مرکّب‌اند از این جوهرها. و حکما این را منکرند و می‌گویند که جسم قابل قسمت وهمی است الیٰ ما لایتناهی.» («الواح عمادی»، مجموعهٔ آثار فارسی ۱۱۵؛ نظیر همین قول در «بستان القلوب»، همان ۳۴۲) نیز: «از جمله اغلاطی که ناشی از اخذ مابالقوّه است به جای مابالفعل، گفتار گویندهٔ این گفتار است که: هر جسمی تا آنجا انقسام پذیرد که نه در عقل و نه در وهم قابل انقسام نبود. و مبنای این گفتار را بر این نهاده است که هرگاه جسم به‌طور بی‌نهایت منقسم شود لازم آید که جسم و جزءِ آن از

لحاظ مقدار برابر باشند، زیرا با این فرض، هردو در قبول قسمت به‌طور بی‌نهایت متساوی‌اند، و بدیهی است که تساوی جزء با کلّ خود محال بود. ولکن اینان ندانسته‌اند که این قسمت موجود بالفعل نبود و بلکه بالقوه است و برای این قسمت [مفروض] اعدادی بالفعل حاصل نبود تا آن‌که گفته شود که لازم می‌آید جزءْ مساوی با کل بود یا نبود...» (حکمة‌الاشراق، ترجمه و شرح از سید جعفر سجادی ۱۷۰ ـ ۱۷۱)

قاضی عضدالدین ایجی، از متکلمان معروف و معاصر حافظ، در مواقف فصلی مشبع را به بحث در این باره اختصاص داده و به نقد و تحقیق اقوال حکما و کلامیان پرداخته و نتیجه گرفته: جسم بسیط قبول قسمت می‌کند و لذا از نظر او چیزی به‌نام «جوهر فرد» وجود ندارد. (المواقف فی علم الکلام ۱۸۲ ـ ۱۸۶)

شاعر عرب، ابن‌سناءالملک، در وصف دندانها:

وَ لَو ابصر النَّظامُ جَوهَرَ ثَغْرِهِ   لَما شَکَّ فیهِ اَنَّهُ الجوهرُ الفرد

(نقل از: از کوچهٔ رندان ۲۱۵؛ زریاب، آئینهٔ جام ۱۴۴)

نَظّام معتزلی یکی از حکمایی بود که جوهر فرد را نفی و رد می‌کردند. بیت می‌گوید: اگر نظامْ جوهر دندان او را می‌دید شک و شایبه‌ای در جوهر فرد نمی‌کرد. به گمان من «نظّام» ایهامی ظریف هم به نَظّامِ دُرّ دارد، که نام هر آرایندهٔ مروارید است (به علاقهٔ «جوهر» اول که به معنای گوهر یا مروارید است) در مورد نظّامیِ دُرّ، پیشتر توضیح داده‌ام. (نک. «دُرّ» در: ح ۳/۹.) خواجو نیز، با بهره‌گیری از همین مضمون، دهان یار را نقطهٔ موهوم و تجزیه‌ناپذیر می‌داند:

از آن مرا ز دهان تو هیچ قسمت نیست   که نیست نقطهٔ موهوم قابل تقسیم

(دیوان ۴۶۹)

سلمان:

جوهر فرد دهانت طالب دیدار را   بر زبان جان جواب «لن ترانی» می‌دهد

(دیوان ۱۴۲)

ناصر بخارایی:

تا خنده نزد لعل تو بر گریهٔ ناصر   معلوم نشد یک‌سر مو جوهر فردم

(دیوان ۳۳۰)

همچنین «جوهر فرد» ایهامی نیز به گوهر یکتا (= درّ یتیم، جوهر مفرد) دارد. (نک. «درّ یکتا» در: ح ۶۸/۶.)

۶. مولانا (با ذکر «نیت نیکو» و «مگردان»، که به احتمال اقتباس حافظ قوّت می‌بخشد):

به سوی ما نگر، چشمی برانداز　　　وگر فرصت بود بوسی درانداز
چو کردی نیّت نیکو، مگردان　　　از آن گلشن گلی بر چاکر انداز
(کلیات ۳، ۶۴)

عماد فقیه:

رسید مژده که عزم تفقّدی داری　　　زهی سعادت ار اندیشهٔ دگر نکنی
(دیوان ۲۸۳)

۷. حیلت: تدبیر، چاره، راهِ کار (یا به قول امروزیان: راهکار): «هرکس که خرد دارد و همتی با آن خرد یار شود و از روزگار مساعدت یابد و پادشاهی وی را برکشد، حیلت سازد تا به تکلیف و تدریج و ترتیبْ جاه خویش را زیادت کند.» (تاریخ بیهقی ۳۹) «ترا به حیلتی ارشاد کنم که مُنقِذی باشد ازین غرقاب بلا.» (مرزبان‌نامه ۱، ۳۸۳) همچنین چون اینجا سخن از «حیلت» در مورد باری بس سنگین چون کوه است احتمال می‌دهم که ایهامی به علم حیل (= جرّ اثقال) نیز داشته باشد. پیشتر توضیح کافی در این باره داده‌ام. (نک. «حِیَل» در: ح ۳۵/۸.)

نال: نای میان‌خالی، نی، قصب، نی ضعیف و باریک، نی زرد و باریک، نیِ میان‌آگنده (دهخدا) نال و ناله یا نالیدن را در موارد فراوان همچون حافظ با هم آورده‌اند؛ فرّخی:

چو سرو سیمین بودی، چو نال زرد شدی　　　مگر ز رنج بنالیده‌ای به راه اندر؟
(دیوان ۱۲۴)

هم او:

چه مویی؟ چه گریی؟ چه نالی؟ چه زاری؟　　　که از ناله کردن چو نالی نوانی
(همان ۳۶۹)

خواجو:

چه نالم چو از ناله شد دل چو نالم؟　　　چه مویم چو از مویه شد تن چو مویم؟
(دیوان ۷۳۰)

۱ کس نیست که افتادهٔ آن زلفِ دو تا نیست
در رهگذر کیست که این دام بلا نیست؟
۲ روی تو مگر آینهٔ لطف الهیست
حقّا که چنین است و درین روی و ریا نیست
۳ زاهد دهدم پند ز روی تو، زِهی روی
هیچش ز خدا شرم و ز روی تو حیا نیست
۴ از بهر خدا، زلف مَپیرای، که ما را
شب نیست که صد عربده با باد صبا نیست
۵ بازآی، که بی‌روی تو، ای شمع دل‌افروز
در بزم حریفانْ اثر نور و صفا نیست
۶ تیمار غریبانْ سبب ذکر جمیل است
جانا، مگر این قاعده در شهر شما نیست؟
۷ دی می‌شد و گفتم: صنما، عهد به‌جای آر
گفتا: غَلَطی، خواجه، درین عهدْ وفا نیست
۸ چون چشم تو دل می‌بَرَد از گوشه‌نشینان
دنبال تو بودن، گنه از جانب ما نیست
۹ گر پیر مغان مرشد من شد، چه تفاوت؟
در هیچ سَری نیست که سِرّی ز خدا نیست
۱۰ گفتن برِ خورشید که: من چشمهٔ نورم
دانند بزرگان، که سزاوار سُها نیست
۱۱ در صومعهٔ زاهد و در خلوت حافظ
جز گوشهٔ ابروی تو محراب دعا نیست

۱. سلمان، در غزلی همروال:
از هیچ طرف راه ندارم، که ز زلفت	در هیچ طرف نیست که دامی ز بلا نیست
(دیوان ۵۷)

افتاده: کشته، بیمار، بدحال و دل‌افگار، با ایهام به فروافتادن زلف، خواه بر دو سوی صورت و شانه و خواه، در صورت بلندی، بر زمین؛ نیز با قرابت میان افتادن و دوتا شدن

زلف دوتا: زلف منقسم به دو رشته، زلف دوتو؛ صورتهای دیگر هم دارد، چون زلفَی = دو رشتهٔ تافته و بافتهٔ مو، دو زلفُون و دو زلفِین یا دو زلف؛ منوچهری:

رایگان مشک‌فروشی نکند هیچ کسی ورکند هیچ کسی، زلف دوتای توکند

(دیوان ۱۴)

حافظ این ترکیب را ۴ بار (مطابق بسامدیها) به کار برده است.

۲. مگر: = قطعاً، یقیناً، حتماً؛ لخت دوم گویای همین معنی است. معنای قطعیت و حتمیت برای «مگر» کمتر مورد توجه فرهنگنویسان قرار گرفته، اما این نگارنده پیشتر دربارهٔ این معنی توضیح و شواهد کافی ارائه کرده است. (نک. ح ۱۷/۹.)

روی (دوم): ایهامی دارد به فلز معروف، که در قدیم برخی آینه‌ها را از آن می‌ساختند. (نک. ح ۳۳۷/۲.)

روی و ریا: دربارهٔ چگونگی ساخت این کاربرد، نک. ح ۲۵/۴؛ دربارهٔ خود «ریا» نک. ح ۲۵/۵.

۳. این بیت در طبع خانلری به قطع و یقین الحاقی و از سلمان است، البته با «توبه» به جای «پند». (دیوان ۵۷، که در ذیل شمارهٔ ۱ بیتی از آن نقل شد، اگرچه من مطابق رسم خود درباره‌اش توضیح خواهم داد.) حق با قزوینی است، که به جای این بیت دارد:

نرگس طلبد شیوهٔ چشم تو، زهی چشم مسکین خبرش از سر و در دیده حیا نیست

نیساری نیز، به درستی، همین بیت را آورده. (برای آگاهی از چگونگی این بیت در نُسخ، نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۲۹۴ ـ ۲۹۵.)

الف. مطابق قزوینی:

زهی چشم: به گمانم می‌توان آن را ایهام به دو معنی گرفت: یکی زهی چشم تو (یار) که حتی نرگس با همهٔ زیبایی می‌کوشد شیوهٔ نگاه و نگریستن تو را در کار کند؛ دیگر زهی بی‌چشم و رویی و شوخ چشمی نرگس، یا به گفتهٔ خواجه:

شوخی نرگس نگر، که پیش تو بشکفت چشم‌دریده ادب نگاه ندارد

«زهی چشم» در معنای اخیر به نظر می‌رسد مثل «زهی روی» (در بیت سلمان) باشد، چون چنان‌که دیدیم حافظ بر بی‌حیایی نرگس در دعوی برابری‌اش با چشم یار

تأکید می‌کند، و این معنی را به صورت ایهام در «زهی چشم» لحاظ کرده است، یعنی زهی بیشرمی، همچنان که گاه در مقام طعن آمیخته به تعجب می‌گوییم: چشم را باش! یا ماشاءالله به این چشم یا بی‌چشم و رویی.

خبرش از سر نیست: در مورد نرگس به دو طریق قابل توجیه است: یکی مستی نرگس و این‌که چنان مست (و طبعاً بی‌خبر و منگ) است که از سر خود هم خبر ندارد، و اگر چنین نبود چنین دعویی نمی‌کرد، و یا از آنجا که سرْ مکان فکر و عقل است به اصطلاح امروزیان بگوییم خرجش را از سر یا عقل سوا کرده. دوم این‌که خمیدگی ساقهٔ نرگس را در برخی مضامین به خجلت و سرافکندگی او در برابر چشم یار تعبیر کرده‌اند، چنان‌که خود حافظ (که مجموعه‌ای متنوّع از مضامین را دربارهٔ نرگس دارد) گفته است:

رواست نرگس مست ار فکند سر در پیش که شد ز شیوهٔ آن چشم پرعتاب خجل

و در اینجا هم منظور این است که نرگس در این دعوی خود اسیر بلندپروازی و جاه‌طلبی است، حال آن‌که از سرِ افگندهٔ خود خبر ندارد. من این توجیه را هموارتر می‌دانم. (در مورد افگنده بودن سرِ نرگس و تعبیرهایی چون سرگرانی، سر بر زانویی، سرسنگینی مستانه، خجلت و غیره که از آن کرده‌اند، نک. بهرام گرامی، گل و گیاه در هزار سال شعر فارسی ۳۸۰ـ۳۸۳.)

ب. مطابق خانلری:

پند دادن از... : گفتیم که در اصل بیت از سلمان «دهدم توبه ز روی تو» است، که مشکلی ندارد. اما اگر «پند» جای «توبه» را بگیرد مشکلی دستوری پیش می‌آید، و لاجرم «پند از چیزی» را باید توجیه کرد. اما این نگارنده پند دادن همراه با حرف اضافهٔ «از» را به یاد نمی‌آورد در جایی دیده باشد، لیکن شاید بتوان آن را در قیاس با «تحذیر یا منع یا نهی کردن از» به همین معنی گرفت و گفت: زاهد مرا از (دیدن) روی تو تحذیر می‌کند و بازمی‌دارد.

روی: = روداری، پررویی (در اصطلاح عامیانه) وقاحت، بیشرمی، بیحیایی: من روی این کارها را ندارم. چه رویی دارد. از روی بردن = خجول و محجوب کردن؛ از روی نرفتن = محجوب و شرمسار نشدن (دهخدا، یادداشت مؤلف) پیداست این معنی برای واژهٔ «روی» اطلاقی مجازی است، همچنان‌که مثلاً در «سخت‌رویی» به همین معنی نیز دیده می‌شود، و می‌دانیم روی را در سختی، در تداول عامه به سنگ پا مانند می‌کنند. سخت‌رویی: پررویی و سماجت (دهخدا) یا نظیر آن، صفت «سخت

پیشانی» که دقیقاً به همین معنی است، چنان‌که خود واژهٔ «پیشانی» نیز معنای گستاخی و پررویی و سخت‌رویی یافته است. (در مورد واژهٔ اخیر، نک. ح ۴۶۴/۱۰.) و اما «روی» به معنای روداشتن، پررویی، رو شدن (مثل: رویم نمی‌شود، رویش می‌شود) از اصطلاحات عامیانه و زبانی به متون هم راه یافته و متداول شده است؛ مولانا:

ز پی غلامی تو چو بسوخت جان شاهان

به کدام روی گویم که: چو من غلام داری؟

(کلیات ۶، ۱۴۵)

زهی روی: نیز بارها به کار رفته است؛ عطار:

فریادکنان فلک که: احسنت — کو چشم که بنگرد؟ زهی روی!

(دیوان، ۵۳۷)

مولانا حتی دو غزل با ردیف «زهی رو» دارد:

به پیشت نام جان گویم؟ زهی رو — حدیث گلْسِتان گویم؟ زهی رو

(هردو غزل در کلیات ۵، ۴۴)

سلمان:

مه گر از روی تواضع ننهد پیشانی — پیش روی تو، زهی روی، زهی پیشانی

(دیوان ۳۱۲)

۴. پیراستن: هم به معنای عام آراستن و زینت دادن (خواه با کاستن و خواه افزودن) است، و هم به معنای خاص یعنی آراستن با کاستن. معین بر آن است که «پیراستن» (= پیراییدن، پیراهیدن = pati پیشوند + rād آراستن) جانشین دو مصدر شده: patrāstan پهلوی = زینت دادن، و virāstan = تراشیدن مو و غیره، و بدین سبب در ادب قدیم معنای کاستن را حفظ کرده است. (نک. معین.) پیراستن: از ریشهٔ ـ payrā(y) و ـ pīrā(y)؛ مادهٔ مضارع در جزءِ دوم ترکیباتی نظیر بستان‌پیرا، پوستین‌پیرا، ناخن‌پیرا (=ناخنگیر) مادهٔ ماضی این فعل مشتق است از ایرانی باستان pati-rāsta و مادهٔ مضارع آن مشتق است از ایرانی باستان pati-rāda (جزءِ اول پیشوند و دومی به معنای آراستن و ترتیب دادن). (فرهنگ ریشه‌شناختی، به تلخیص)

اما در بیت به کدام‌یک از دو معنی به کار رفته؟ گمان می‌کنم به معنای مطلق آراستن و بوی خوش زدن باشد، زیرا کوتاه کردن مو قاعدتاً بانگ و شغب و شور و شری برنمی‌انگیزد. شاعر می‌گوید: عجالتاً بدون آراستن هم این همه کشاکش و مشغله با باد صبا دارم، چه رسد به آرایش کردن زلف و مشک و غالیه سودن بر آن. دعوا هم بر سر

این است که او، گذشته از دست‌درازی به زلف تو، غمّاز هم هست و بوی را به مشام این و آن می‌رساند. من هم از این سو انحصارطلب و غیور. آیا همین خود بسنده نیست؟ البته به یک معنی به مشاطه هم حاجت نیست. همچنین حافظ یک مورد هم «وصله بر خرقه پیراستن» دارد. (نک. ح ۳۰۵/۳.)

عربده: مصدر رباعی است برگرفته از اسم «عِرْبِد» یا «عِرْبَد». ابن‌منظور از ثعلب نقل می‌کند که گفته: عربد ماری کوچک و بی‌گزند است، اما خود به استناد شعری از ابن‌الاعرابی نتیجه می‌گیرد که ماری سرخ‌رنگ و خبیث است و «عربدۀ» نوشندۀ شراب مشتق از آن. (لسان‌العرب) عِربَد: درشت از هر چیزی و خوی و عادت؛ مُعَربِد: دوست‌آزار وقت مستی، و بدخوی و جنگجوی (منتهی‌الارب) عَرْبَدَ السَّکران: خُلق او بد شد و یاران را آزرد. (اقرب‌الموارد) بدین‌سان «عربده» را باید بدخویی، جنگجویی، مرافعه‌طلبی و آزاررسانی دانست؛ نظامی:

شحنه بود مست که آن خون کند   عربده با پیرزنی چون کند؟

(مخزن ۹۱)

در متون قدیم پارسی عربده همین معنی را، که بانگ و فریاد هم ملازم آن است، دارد، اما در زمان ما آن را بیشتر به معنای بانگ بلند و داد و بیداد به کار می‌برند، یعنی مجاز به علاقۀ ملازمت، چنان‌که از آن عربده کش و عربده کشیدن ساخته‌اند. عربده کشیدن: بدمستی کردن، داد و بیداد کردن، داد و بیداد راه انداختن، بانگ داشتن از خشم یا بدخویی یا مستی (دهخدا) پیشتر «عربده‌جوی» را داشتیم چون صفتی برای چشم و به معنای دعواکار، جنگ‌طلب و مرافعه‌گر. (نک. ح ۲۲/۲.)

۶. بیت، به بیشترین احتمال، برگرفته از اوحدی مراغی است؛ به اشتراک مضمون، لحن و الفاظ بنگریم:

شهریان را به غریبان نظری باشد، و من   دیدم این قاعده در شهر شما نیست، چرا؟

(دیوان ۷۶)

تیمار: فارسی میانه tēmār (tīmār) اشتقاق این لغت معلوم نیست. قس فارسی میانۀ تُرفانی tym'r، بلغاری، صربی و مجاری timar = پرستاری، مراقبت، درمان (فرهنگ ریشه‌شناختی) تیمار: اول اندیشه، دوم نگاه‌داشتن بود. (صحاح‌الفرس) غم باشد، و تیمار داشتن غم خوردن بود. (جهانگیری) رودکی، دربارۀ این جهان:

نیکی او به جایگاه بد است   شادی او به جای تیمار است

(آثار منظوم ۴۵۰)

فردوسی:

بر ایرانیان بر نگهدار کرد سر سرکشان پر ز تیمار کرد
(شاهنامه ۲، ۸۷)

فعل آن با مصادری چون خوردن، بردن، داشتن و کشیدن به کار می‌رود. «چنان‌که قاضی تیمار عملها می‌کشد.» (تاریخ بیهقی ۳۵۱) «... و نگاه داشتن منفعت حال و بیرون آوردن نفس از آفت وقت و تیمارداشت مستقبل.» (کلیله ۸۰) بوتیمار (نام پرنده) از همین واژه است. بوتیمار: سنگپشت است و عرب سُلَحفاة گوید. (صحاح‌الفرس) که نادرست می‌نماید، چون در دیگر فرهنگها مرغ خوانده شده. بوتیمار: غم‌خورک، پیوسته در کنار آب نشیند و از غم آن‌که مبادا آب کم شود، با وجود تشنگی، آب نخورد، و آن را به عربی یمام و به یونانی شفنین خوانند. (برهان)

ذکر جمیل: جنبهٔ اصطلاحی دارد = ذکر خیر، یادکرد نیک؛ «ذکر جمیل سعدی، که در افواه عوام افتاده است...» (گلستان ۵۱) که به نظر می‌رسد در رواج آن مؤثر بوده است.

۷. غلطی: («ی» شناسه) اصطلاحی بوده ظاهراً برگرفته از محاوره = در غلطی، خطا کرده‌ای؛ خاقانی:

غلطم من که چراغی همه کس را میرد لیک خورشید مرا مُرد و دگر کس را نی
(دیوان ۸۰۶)

«گفت: ای زن، برو و حریفان دوشینه را طلب کن، تو غلطی.» (راحة‌الصدور ۱۶)

درین عهد وفا نیست: با ایهامی شناختهٔ همگان در «عهد» (پیمان + روزگار)

۸. لخت دوم عیناً از سعدی است:

دنبال تو بودن، گنه از جانب ما نیست با غمزه بگو تا دل مردم نستاند
(غ ۲۱۸)

شاید خواجه آن را به رسم تضمین از شیخ آورده باشد. ابهام موجود در این‌گونه موارد، ناشی از عدم وجود نشانه‌های سجاوندی امروزین (مقتبس از غرب) در آن روزگاران است، چنان‌که اگر مثلاً گیومه (که امروز برخی چیزها از جمله تضمین شعر دیگری به کمک آن مشخص می‌شود) وجود می‌داشت امروزه کمتر ابهامی در این باره داشتیم و چه بسا تضمین (مجاز و مشروع) از شعر دیگران را به ناروا حمل بر انتحال و سرقت (غیرمجاز و نامشروع) نمی‌کردیم. در باب حافظ، او از استاد و پیشوای خود تضمینهای متعدد و تأثیرپذیریهای بی‌شمار مضمونی، بیانی و زبانی

داشته، که در سنت شعر قدیم امری رایج و عادی بوده است. سرقت خود حدیثی دیگر است و معیارهای تشخیص خاص خود دارد.

گوشه‌نشینان: گوشه ایهام به گوشهٔ چشم دارد. (نک. ح ۳۹/۴.)

دنبال: نیز ایهامی دارد به «دنبال» یا «دنباله» در چشم که با کشیدن سرمه به صورت خطی کوتاه و مورب در گوشهٔ آن ایجاد می‌شد. (کاری که امروزه نیز با مداد مخصوص می‌کنند.) به‌ویژه در سبک هندی، مضامین بسیار با این دو واژه ساخته‌اند، چنان‌که صائب بارها چنین کرده است، مثلاً:

چشم ترا به سرمه کشیدن چه احتیاج؟ کوته کن این بهانهٔ دنباله‌دار را
(دیوان ۱، ۳۴۱)

از شبیخون خمار صبحدم آسوده‌ایم مستی دنباله‌دار چشم خوبانیم ما
(همان ۱۴۴)

حافظ جای دیگر هم همین ایهام را دارد:

آن چشم جادوانهٔ عابدفریب بین کش کاروان سِحر ز دنباله می‌رود

۹. نجم رازی: «هیچ طایفه‌ای نیست که از حِرفت و صنعت او راهی به حضرت حق نیست.» (مرصاد ۳۳) گفته‌اند که: الطُرقُ اِلَی اللهِ بعددِ نُفوس الخلائق؛ نزاری:

پنداشتم اول که مرا، خاص مَرایی در هیچ سری نیست که از تو هوسی نیست
(دیوان ۱، ۳۶۲)

قزوینی پس از این بیتی افزون دارد، که معلوم نیست چرا خانلری آن را الحاقی دانسته‌اند:

عاشق چه کند گر نخورد تیر ملامت؟ با هیچ دلاور سپر تیر قضا نیست

بیت کاملاً در روال دیگر مضامین غزل است. (در مورد اتفاق قدیمترین نسخ بر اصالت آن، نک. نیساری، دفتر دگرسانیها ۱، ۲۹۷.)

۱۰. سُها: ستاره‌ای است نماد خردی و کم‌نوری. ابوریحان: «به پهلوی او [ستارهٔ عُناق] بر، ستارگکی است خرد، نام او سُها، و هرچند خرد است چشم را پیداست.» (التفهیم ۱۰۰) ستاره‌ای کوچک در وسط دُم خرس در دبّ اکبر، قدری بالای کوکب عُناق و به آن چسبیده. عرب آن را سُهیٰ و بعضی سُنا، صَیْدَق و نُعَیْش می‌گوید. «نور چشم به او امتحان کنند.» (ترجمهٔ صورالکواکب عبدالرحمن صوفی ۳۰؛ نیز نک. تصویر منضم به ص ۳۴.) = Alcor فرانسه، یعنی ستارهٔ کوچک، یکی از سه ستارهٔ دم دبّ اکبر؛ میان جون و عناق ستاره‌ای است بسیار خرد. قوّت چشم و دوربینی را با سها امتحان

می‌کردند. (برای اطلاع بیشتر، نک. مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۴۱۱ـ ۴۱۲.)
سنایی:

اشک من چون به شب سُهیل و سُها روی چــون بــامداد روی گــیا
(حدیقه ۲۱۸)

سوزنی:

چنان به نور دو چشمم رسید نقصانی کــه جز سـها نـنماید مـهِ مـنیرْ مـرا
(دیوان ۱۱۶)

سیف اسفرنگی:

نور دیده چند جـویم از سـها؟ کز وی و سه خواهران بس شد مرا
(دیوان ۶۰۹)

(سه خواهران همان جون، عناق و سهاست. مصفی، پیشین ۴۱۴) نیز سلمان:

همت عالی او راست مـقامی کـه فـلک با وجود عظمت در نظرش کم ز سهاست
(دیوان ۴۴۳)

۱۱. صومعه: در حافظ به‌طور معمول و جز دو سه مورد استثنایی با تـلقی مـنفی همراه است. (نک. ح ۲/۳.) اما این بیت از آن شمار است که از دیدی برتر و فراتـر از مواضع فرقه‌ای یا له و علیه به قضایا نگریسته می‌شود، زیرا، بـه گـواهـی لخت دوم، شاعر قصد دارد همه چیز را زیر پوشش ایدهٔ وحدت و همسویی همگانی با محبوب درآورد و بگوید که همه یک راه بیشتر ندارند، همچنان‌که گفت: هیچ سری عاری از سرّ خدا نیست. در لخت نخست نام خود را چونان عـاشق و مست در قـطب مـقابل زاهد می‌گذارد، چنان‌که چند بار چنین کرده است، مثل:

زاهد شراب کوثر و حافظ پیاله خواست تا در میانه خـواسـتهٔ کـردگار چـیست

لیکن بعد این هردو را روی به سوی هدفی یگانه دانسته، چنان‌که در بیت اخـیر نـیز داوری فرجامین را تنها به خداوند واگذارده است.

گوشه: در بیت ۸ به ایهام آن با چشم اشاره و ارجاع شد. در اینجا نظیر همان ایهام را با ابرو دارد، که پیشتر در این باره نیز سخن گفته و شواهـدی ارائـه کـرده‌ام. (نک. ح ۲۷/۶.)

محراب: از آنجا که در جهت قبله قرار دارد بسیاری از کاربردهای آن با قبله یکی است، همچون «محراب ابرو» و «قبلهٔ ابرو»، چنان‌که پیشتر گفت:

در کعبهٔ کوی تو هرآن کس که درآید از قبلهٔ ابروی تو در عین نـماز است

«محراب و قبله: در اصل لغت، این سه حرف "ح ر ب" را بر جنگ و آلات و مکان

او دلالت است، مثل حرب و حِراب و محراب و حربه؛ و در عرف، آن مکانی که در وقت حضور و مناجات با حق به او متوجه گردی محراب گویند، از آن جهت که محل نزاع و مقاتلهٔ نفْس و شیطان و روح و رحمان است. و اهل معرفت، آن مقصود و مطلوب که سرّ دل تو به او متوجه است آن را محراب گویند، و یک کس را قبله حق باشد و کسی دیگر را غیر حق. و عطار شاعر گفته است:

با ما چو به دیر آیی، محراب دگر گیری

وز دفتر عشق ما، سطری دو سه برخوانی

یعنی چون از حبس و قیود تعلقات جسمانی و نفسانی خلاص یابی، در موافقتِ اَلسّایرین الی الله تعالی به عالم اطلاق روحانیت و وحدانیت آیی و روی قلب و قالب بکلّی بدان مقصود نهی، محرابی که قبلهٔ تو بوده است آن را بگردانی.» (یحیی باخرزی، فصوص‌الآداب ۲۴۷) آن اطلاق و عمومیت مورد نظر باخرزی، چنان‌که دیدیم، در بیت حافظ هم هست، چنان‌که به جای لخت نخست می‌توان گذاشت: زاهد و عاشق، و آن را از ترکیبات معطوفی تلقی کرد که غرض از آنها اطلاق و تمامیت است، چون صغیر و کبیر، خرد و کلان، صالح و طالح و...

محراب ابرو: از کاربردهای شایع شعر عاشقانه و سپس عارفانه است؛ ظهیر فاریابی (سدهٔ ششمی):

یک امشبم که خم ابروی تو محراب است　　　چرا به گِرد من از آب دیده غرقاب است؟

(دیوان ۳۹)

شمس طبسی:

گیتی رقم کفر کشد بر دل آن کس　　　کز طاق دو ابروی تو محراب ندارد

(دیوان ۱۰۰)

عراقی:

مرا که قبله خَم ابروی بتان باشد

چه جای مسجد و محراب و زهد و طاعات است؟

(کلیات ۱۵۱)

حسن دهلوی:

عین محراب است ابرویش، مسلمانان، چه شد

گر مسلمانی به مستی بوسه زد محراب را؟

(دیوان ۵)

سلمان هم نکته‌ای در کار می‌کند:

خیال طاق ابروی تو در محراب می‌بینم   وگرنه من به مشتی خاک هرگز سر فرو نارم

(دیوان ۲۲۲)

و اما قزوینی به جای «خلوت حافظ» دارد: خلوت صوفی. به گمانم وقتی امر میان «زاهد و صوفی» باشد، به هیچ روی معنایی که ذکر شد، و اساساً پیام بیت است، از آن برنمی‌آید. اقدم نسخ نیز مؤید ضبط خانلری است.

همچنین قزوینی پس از این بیتی افزون دارد که به گمانم هرگز به کلام حافظ به قول سعدی «پیوند نگیرد به سریش»:

ای چنگ فرو برده به خون دل حافظ   فکرت مگر از غیرت قرآن و خدا نیست؟

گذشته از سستی بیت، باید پرسید: «غیرت خدا» درست، ولی «غیرت قرآن»؟!

* * *

این شعر، اگر هم اهداف عرفانی داشته باشد (که مسلماً عاری از آن نیست) یکسره در جامهٔ تغزل عاشقانه بیان می‌شود. از زلف دوتا یا بافته می‌آغازد، روی معشوق را آینهٔ حق (و نه خود حق) می‌خواند. سپس از زلف آراستن او، شهر او، عبور او از کنار شاعر و مخاطبهٔ صمیمانهٔ این‌دو و غیره سخن می‌دارد. اما آنگاه که یقین کردیم با محبوبی بشری سروکار داریم، درست در سه بیت پایانی به اندیشه‌های عرفانی پیوند می‌یابد: این‌که هیچ سری بی‌سودای خداوند نیست، سنجش سهای کم‌سو با خورشید، یعنی سرچشمهٔ فراگیر روشنی، و سرانجام در پایانه همان ایدهٔ بارها گفته: این‌که همگان یکسره روی به یک کس و یک جا و ملجا دارند. سعدی، آموزگار عشق و شعر حافظ، شیوه‌ای کلّی در غزل پیش گرفت بدین‌سان که در عوالم عشق عارفانه نیز آنچنان توصیفی از معشوق و چنان خطابی به او کرد، و به گونه‌ای روح مغازله و اروتیسم را در شعر دمید که هنوز هم که هنوز است بسیاری را گمان بر این است که غزل او صرفاً حاوی عشق بشری است و لاغیر، و یا در نهایت ادعا کنند که در آن چیزی بیش از رگه‌هایی اندک و باریک از عرفان یافت نمی‌شود. بگذریم از این‌که این نگارنده کوشید تا با تفصیلی در حدود بخشی عمده از یک کتاب (سعدی در غزل) به ردّ چنین عقیده‌ای بپردازد و شیوه‌های او را در محتوی و شکل به دقت و بدون کلی‌گویی بررسد. باری، خواجه هم، با وجود تفاوتهای سبکیِ شناخته‌اش با شیخ، از حیث کلیت نحوهٔ تصویر و توصیف معشوق به همین راه رفت. این غزل خود نمونه‌ای از

موارد فراوان همانندی با غزلیات سعدی در بشری‌نمایی محبوب است. در این باره هم ممکن است بگویند: آقاجان، مگر زلف دوتا و زلف‌پیرایی و... امکان دارد خطاب به دلدار عارفان باشد؟ یا: مگر تو از پاپ کاتولیک‌تری؟ خود شاعر می‌گوید: روی تو آینهٔ خداوند است (اگرچه من دربارهٔ این شیوه و دلیل به‌کارگیری آن توضیح داده‌ام؛ نک. ح ۶۲/۴.) من خود می‌افزایم که این کار (که نام آن را پَی‌گم کردن گذارده‌ام) نه در یک بلکه درست در سه بیت پیاپی ۲ـ۴ صورت گرفته، و دقیقاً برای این‌که ذهن شما و من جز به سوی آدمیزاد نرود. قضا را به گمان من دلیل عمدهٔ دل‌انگیزی توصیف این‌دو از معشوق هم همین شکل و شمایل بشری و آشنای اوست، و «آن‌که این کار ندانست» غزل را پر کرد از اصطلاحات مجرّد، یا طامات و دعاوی یا شعارهای عرفانی (که در جای خود به اسم و رسم گفته‌ام و مکرر نمی‌کنم.) در هر حال، این‌گونه غزل سعدیانه و حافظانه، آمیزه‌ای غریب و حتی رازآمیز است میان بشری‌ترین و عارفانه‌ترین توصیف. پس بازگویی آن، اگر هم از این زبان ناتوان برآید، در گنجایی این تنگ میدان نیست. اما تأثیر آن را در گمان‌افگنی به روشنی می‌توان دید؛ راه دور نرویم، نظر روانشاد غنی را در خصوص معشوق حافظ در همین دو غزل قبل (مذکور در: ح ۶۸/۱) به یاد دارید؟ دیدید که ایشان چگونه تحت‌تأثیر شکل شعر به قاطعیت گفتند «برای زنی است»؟ من آنجا هم گفتم که اگرچه وصف زنی را کردن ابداً کار بدی نیست اما چنان طرز استدلالی بی‌بنلاد است. البته شاید کمتر بتوان بر نظری از این دست و در چند دههٔ پیش خرده گرفت، در حالی که من شک دارم امروز هم قضیه برای بسیاری افراد، با وجود بحثها و توضیحات کسانی چون این کمترین، حل شده باشد؛ هرچند برای آنان که نمی‌خواهند قدری در این‌گونه مسایل باریکتر شوند و از رُویهٔ کار فراتر روند هرگونه سخن گفتن در حکم زنخ زدن است و بس.

۷۱

۱ مردم دیدهٔ ما جز به رخت ناظر نیست
دل سرگشتهٔ ما غیر ترا ذاکر نیست

۲ اشکم اِحرام طَواف حَرمت می‌بندد
گرچه از خون دل ریش دمی طاهر نیست

۳ بستهٔ دام قفس باد چو مرغ وحشی
طایر سِدرَه، اگر در طلبت طایر نیست

۴ عاشق مفلس، اگر قلبِ دلت کرد نثار
مکنش عیب، که بر نقدِ روان قادر نیست

۵ عاقبت دست بدان سرو بلندش برسد
هرکه را در طلبت همّت او قاصر نیست

۶ از روان‌بخشیِ عیسی نزنم پیش تو دم
زان‌که در روح‌فزایی چو لبت ماهر نیست

۷ من، که در آتش سودای تو آهی نزنم
کی توان گفت که بر داغْ دلم صابر نیست؟

۸ روز اوّل که سر زلف تو دیدم، گفتم
که: پریشانیِ این سِلسِله را آخِر نیست

۹ سَر پیوند تو، تنها نه دل حافظ راست
کیست آن کِش سر پیوند تو در خاطر نیست؟

۱. حافظ در این شعر بیش از همه از دو غزل هم‌روال از سعدی و خواجو الگوگیری کرده است؛ سعدی:

کیست آن کش سر پیوند تو در خاطر نیست؟ یا نظر با تو ندارد؟ مگرش ناظر نیست
(غ ۱۱۵)

که لخت نخست را حافظ در آخر تضمین کرده. شباهتهای دیگری هم میان دو غزل هست، که گویای تأثیرگیری است. خواجو هم از سعدی استقبال کرده است:

هیچ کس نیست که منظور مرا ناظر نیست　　گرچه بر منظرش ادراک نظر قادر نیست
(دیوان ۶۴۹)

جالب توجه این‌که او نیز لخت اول غزل سعدی را در غزلش تضمین کرده است:

نه منِ دلشده دارم سر پیوندت و بس　　کیست آن کش سر پیوند تو در خاطر نیست

ذاکر: با ارادهٔ هر دو معنی: یادآورنده (معنای عام)، ذکرگوینده (معنای اصطلاحی؛ در مورد «ذکر» به معنای اخیر، نک. ح ۲۲۶/۴.) سنایی:

بر درش هر سحر به بانگ و فغان　　قُمریان ذاکرند و سرجنبان
(مثنویها ۷۲)

بیت بر پایهٔ پیوند میان دید بیرون (ناظر) و دریافت درون (ذاکر) است، کاری که بارها از او دیده‌ایم، چون:

ناظر روی تو صاحبنظرانند، آری　　سِرّ گیسوی تو در هیچ سَری نیست که نیست

۲. اِحرام: نک. ح ۳۲/۷.

طواف: از نظر لغت، گِرد برآمدن یا گرد درآمدن بر چیزی است، و دَور زدن، گِردگَردی، گشت، شَوط، تحلُّس؛ منوچهری:

نوروز روز خرّمی بیعدد بود　　روز طواف ساقی خورشیدخَد بود
(دیوان ۲۶)

و در اصطلاح دَور گشتن بر خانهٔ کعبه، از شعائر حج. ناصرخسرو، در قصیده‌ای به مناسبت بازگشت حُجّاج، تمامی آیینهای مهم حج را برمی‌شمارد، از جمله طواف:

... گفت: نی، گفتمش: به وقت طواف　　که دویدی به هَرْوَلَه چو ظَلیم،
از طواف همه ملائکتان　　یاد کردی به گِرد عرش عظیم؟
(دیوان ۳۰۱)

در این عمل حج، رعایت این امور لازم است: از حجر الاسود آغاز کردن و خانهٔ کعبه را در طرف چپ قرار دادن، و هفت بار دور زدن. (دهخدا، با برخی تغییرات) طواف در مورد گِرد گشتن بر حرم مقدّسان نیز مصطلح است. خاقانی بسیار از اعمال حج سخن گفته، از جمله طواف، چون:

در طواف کعبهٔ جان، سالکان عشق را　　چون حُلی دلبران در رقص و افغان دیده‌اند
(دیوان ۸۹)

(نیز نک. «طَوف» در: ح ۳۲/۷.)

دَمی: ایهام (دَم، واژهٔ پارسی = نفَس، مجازاً لحظه + دمّ عربی، در شعر به تخفیف =

خون) امیرحسن دهلوی، با همین ایهام:

چشم مستت قصد هشیاری کند		دم به دم در پرده خونخواری کند

(دیوان ۱۱۵)

ریش: (صفت) = زخمگین، مجروح؛ در قدیم به «ی» مجهول تلفظ می‌شده و واژه‌ای پارسی است. در شاهنامه چندین بار به معنای صفتی (و نیز اسمی، یعنی زخم و جراحت) به کار رفته، چون:

کسی کو خرد را ندارد ز پیش		دلش گردد از کردهٔ خویش ریش

(۱، ۱۳)

برای موارد دیگر این متن (اعم از صفتی و اسمی) نک.

Fritz Wolff, Glossar zu Firdosis Schahname, ent .«ریش».

نظامی:

نمک در خنده، کاین لب را مکن ریش		به هر لفظ «مکن» در، صد «بکن» بیش

(خسرو و شیرین ۱۴۵)

(در مورد معنای اسمی و نیز ریشهٔ کهن آن، نک. ح ۴۳۵/۷.)

بیت، اشک شاعر را با توصیفی آدموار (تشخیص) مجسّم می‌کند که چونان حجگزاری مُحرم می‌شود تا با طواف به گرداگرد حرم قداست محبوبْ آن را تر سازد، اما خونی که از درون زخمگن او در آن نشت می‌کند مشکل معروف نجاست را (به زعم اهل زهد) برای اشک پدید می‌آورد؛ پارادوکسی که بی‌گمان بر غنای بیت می‌افزاید، زیرا خون گرچه نجس انگاشته می‌شود، لیکن خون دل (یا جگر) در حقیقت پاکترین چیز ممکن است و نه تنها مشکلی پیش نمی‌آورد بلکه در هر نمازی و هرگونه آیین پرستشی در عالم عشق می‌باید وضو به خون دل گرفت، که:

نماز در خم آن ابروان محرابی		کسی کند که به خون جگر طهارت کرد

نظیر چنین پارادوکسی را بارها در اشعار، از جمله آنِ خواجه، می‌بینیم.

۳. طایر ـ طایر: جناس تام و اشتقاقِ به هم آمیخته: اولی پرنده (= مرغ) و دومی پروازکننده یا پرزنان

سِدرَه: و سدرةالمنتهیٰ (نجم ۱۴ و ۱۶، در آیاتی دربارهٔ آمدن وحی به پیامبر)؛ سدرة: یک واحد از «سِدر»، که اسم جنس است. سدر بر دو گونه است: یکی برّی یا زمینی، که میوهٔ آن قابل خوردن و برگ آن قابل استفاده در شست‌وشو نیست. میوه‌اش گس است و آسان به گلو فرونمی‌شود، و عرب آن را «ضال» می‌خواند. دیگر سدری

که در آب می‌روید، برگ آن شوینده و شبیه به درخت عنّاب است، و میوهٔ آن «نَبْق» نام دارد و همانند عناب است، جز این‌که میوهٔ عناب سرخ‌رنگ و شیرین است و میوهٔ سدر زرد و دارای مزهٔ میخوش، و بدل از میوه گرفته می‌شود. (لسان‌العرب) نبق را در پارسی «کُنار» می‌نامند. کنار، بر وزن دچار [...] به عربی آن را سدر می‌گویند و به هندی بیر می‌خوانند. (برهان) ابوالفتوح رازی: «سدره درخت نبق باشد و برای آن "منتهیٰ" خواند آن را که علم خلایق تا آنجا باشد. [کعب‌الأحبار] گفت: درختی است در اصل عرش و شاخ و برگ او بر سر حاملان عرش است، علم خلایق تا آنجا برسد و آنچه ورای آن است غیب است، جز خدای نداند.» (تفسیر ابوالفتوح ۱۸، ۱۷۱) سدرة: سدر، درخت معروف و «ة» تای وحده است، و منتهیٰ ظاهراً اسم مکان، و شاید مراد از آن منتهای آسمانها به دلیل وجود جنّت در جوار آن است. (طباطبائی، المیزان ۱۹، ۳۱) سدرةالمنتهی: خداوند آن را نهایت تقرب و کرامت دانسته. (ثمارالقلوب، ترجمه ۲۷۲) به موجب اخبار شیعه، آن را بدان سبب سدرةالمنتهی گویند که اعمال آدمیزادگان را ملائکه تا آنجا می‌برند، و در آنجا فرشتگانی هستند که اعمال را ضبط می‌کنند، و هیچ‌یک از آنجا فراتر نتواند رفت. روایت هست که برگهای آن درخت چنان است که هر برگی از آن می‌تواند امتی را در زیر سایهٔ خویش بگیرد. از پیغمبر نقل است که: بر هر برگی از آن درختْ فرشته‌ای دیدم ایستاده و خداوند را تسبیح می‌کند. سدرةالمنتهی حدّ عروج جبرئیل نیز هست، و جبرئیل از آنجا فراتر نمی‌تواند رفت، و گویند: هیچ کس جز پیغمبر اسلام از آن فراتر نرفته است. (مصاحب) بسیاری از شاعران از واقعهٔ معراج و گذر کردن پیمبر (ص) از سدره سخن گفته‌اند، همچون نظامی:

سدره شده صُدرهٔ پیراهنش　　عرش گریبان زده در دامنش
(مخزن ۱۷)

و سعدی:

شبی برنشست، از فلک برگذشت　　به تمکین و جاه از ملک برگذشت
چنان گرم در تیه قربت براند　　که در سدره جبریل از او بازماند
(بوستان ۳۶)

بیت متن، نفرینی است نثار هرآن کس که دل در هوای محبوب آسمانی شاعر نداشته باشد، حتی اگر مرغ سپند سدره‌آشیان باشد، زیرا مهر ورزیدن به چنین دلداری از نگاه شاعر امری بدیهی است، البته اگر بصری و نظری در کار باشد، یا به گفتهٔ

نظامی:... فتنه شدن نیز بر او ناگزیر (مخزن ۱۳)

۴. مفلس: در اینجا چیزی است چون فقیر، مفتقر و محتاج، از آن روی که در برابر معشوق معبود هیچ چیز از خود، یا دستی و اختیار و اراده‌ای بر چیزی، ندارد. (نک. «فقر» در: ح ۴۰/۱۰.)

قلب دل: ایهام (قلب = سکّه یا پول تقلبی + دل؛ دربارهٔ این ایهام، نک. ح ۵۰/۴.) بدین‌سان باید گفت که گوینده، دل خود را، که چیزی بیش از سکّهٔ تقلبی و ناخالص و نارَوان نیست، نثار محبوب می‌کند، زیرا متاع دیگری ندارد.

ت: ضمیری است برای مفعول باواسطه = تو را، به تو.

نثار کردن: نثار: در عربی مصدر مجرّد و در پارسی اسم: الف. پاشیدن چیزی را، افشاندن؛ ب. پاشیدن نقد و جنس بر فرق و در قدم کسی

دُرَر ز شوق برآرند ماهیان به نثار　　اگر سفینهٔ حافظ رسد به دریایی

(معین؛ متن حاضر: بری به دریایی)

«نثار» هم‌ماده با «نثر» (= پراگنده، در برابر «نظم» به معنای سخن آراسته و انتظام‌یافته) است. در متون کهن، از جمله شاهنامه «پراگندن» یا «افشاندن» زر و سیم، دینار، شکر و... بر کسی برابر با «نثار کردن» آمده است. همچنین «نثار کردن» طباق یا تضادی هم با «مفلس» دارد، زیرا مفلس قادر به نثار کردن چیزی نیست.

نقد روان: هردو واژه دارای ایهام؛ نقد: الف. سکّه یا وجه موجود، در برابر ناموجود یا مفقود؛ ب. قابل پرداخت یا دستادست، در برابر نسیه، مثل «عیش نقد» در: ۷/۴؛ روان: الف. پول یا سکهٔ رایج و جاری، در مقابل قلب یا نارَوان؛ ب. روح و جان؛ این ایهام دقیقاً در بیت مولانا هم هست:

وعدهٔ اهل کرم نقد روان　　وعدهٔ نااهل شد رنج روان

(مثنوی ۱، ۱۳)

نقد روان = نقد جان، چنان‌که خواجه دارد:... عشق است و داو اول بر نقد جان توان زد. گفتنی است نگاهی به فرهنگهای بسامدی حافظ (منگینی، صدیقیان و غیره) در ذیل واژه‌های «قلب» و «نقد» نشان می‌دهد که چه‌قدر ایهام با آنها ساخته است. باری، «نقد روان» را، گذشته از مولانا و حافظ، دیگران هم با همین ایهامها آورده‌اند؛ خواجو، بارها، مثل:

روی ننموده ز ما نقد روان می‌جویند　　ملک در بیع نیاورده بها می‌خواهند

(دیوان ۶۷۵)

ما را اگرچه کس به پشیزی نمی‌خرد   نقد روان فدای خریدار کرده‌ایم

(همان ۷۲۰)

عماد فقیه:

نقد روان نثار تو کردیم، اگرچه نیست   مقبول حضرت تو نثار حقیر ما

(دیوان ۱۷)

بیت می‌گوید: اگر عاشق مالباختهٔ پاکباختهٔ تو تنها دل خود را، آن هم دل تیره و ناخالص خود را نثار تو کرده، بر او خرده مگیر چون (به یک معنی) چیز ارزشمندتری نداشته و (به معنای دیگر) قادر به نثار جان و روان خود نیست وگرنه دریغی از آن نمی‌داشت، چرا که به قول سعدی: جان و سر را نتوان گفت که مقداری هست (غ ۱۱۱) معنای اخیر می‌تواند منتج از این باشد که: این معشوق (= حق) است که بر جان آدمی و گرفتن آن قادر است، و نه خود شخص، یا به عبارت دیگر، تنها موجودیی که نقداً دارد روان است، که اقتداری بر آن ندارد. ضمناً معنای ایهامی اخیر، یعنی قادر نبودن بر دادن روان، تنها در یکچنین بافت ویژه‌ای مصداق می‌یابد و نباید آن را با مضامین متفاوتی (به‌ویژه از سعدی) قیاس کرد که مثلاً می‌گوید:

حقیقت آن‌که نه درخورد اوست جان عزیز   ولیک درخور امکان و اقتدار من است

(غ ۸۳)

آری، تنها با چنین دقتها و نیز توجیهاتی است که می‌توان معانی مختلف ایهامی را در این بیت جا انداخت، هرچند، مطابق قاعدهٔ شعر، باز هم مجموع اجزا برابر با کلّ شعر نیست.

قزوینی دارد: نقد دلش، که گذشته از فصیحتر بودن «دلت»، اکثر و اقدم نسخ هم همین را دارند. شگفتی این‌که نسخهٔ اساس قزوینی نیز چنین است، و معلوم نیست چرا آن را اختیار نکرده است.

۵. مضمون بر این مبناست که سروْ مظهر بلندی اندام و نیز همت و آزادگی است، چنان‌که در حافظ بارها دیده‌ایم، و در برابر، «قصور» و کوتاهی همت یا کوته‌نظری قرار دارد، چنان‌که در بیت سلمان:

با سرو کردم نسبتت، گفتی که: ای کوته‌نظر

گر راست می‌گویی، چو من رَو در چمن سروی بجو

(دیوان ۲۶۶)

۶. دم زدن: پیداست با دم یا نفَس معجزه‌گر و روح‌بخش عیسوی ایهام دارد (نفس

زدن + لاف زدن). لب محبوب هم نماد نیروبخشی و روح‌دهی است. (نک. ح ۳۴/۸.)

اجازه می‌خواهم این را همین‌جا بگویم: در میان مضامین بی‌شماری که شاعرانی چون انوری، خاقانی، نظامی، عطار، مولانا، سلطان ولد (دم به دم)، خواجو و... با خر عیسی دارند، حافظ حتی یک بار آن را نیاورده بلکه تنها از معجز دم و لب عیسی و روح‌بخشی او سخن گفته است. به‌ویژه توجه داریم که حافظ به عنوان غزلسرایی بس طنزگرا قاعدتاً می‌توانسته از خر عیسی در قالب طنز بهره گیرد، اما چرا چنین نکرده است؟ پاسخ را به گمان من باید در همان چیزی جست که در بحث از زبان در حافظ به عنوان تهذّب‌گرایی در زبان و وسواس در پاکیزگی آن بیان کرده‌ام. (نک. ج ۱، ۵۹۵ـ ۵۹۹، و ۶۰۴ـ۶۰۷.) این در حالی است که خواجو چندین مضمون دربارهٔ خر عیسی در غزلهایش دارد، چون:

گنج بردار و ازین منزل ویران بگذر　　　ور مسیحا نفسی، چون خر و ویرانه مکن

(دیوان ۳۱۴)

۷. آه زدن: خود خواجه: راهی بزن که آهی بر ساز آن توان زد... امروزه بدین صورت کمتر به کار می‌رود و بیشتر آه کشیدن گفته می‌شود، اما در قدیم علاوه بر این به صورتهایی چون آه برآوردن، برکشیدن، کردن و زدن رواج داشته است. آه زدن را امروزه بیشتر در شعر شاعرانی می‌توان دید که از نظر زبان گرایش کهن (آرکاییسم) دارند، چون زنده‌یاد مهدی اخوان ثالث:

آنگاه خاموش می‌ماند یا آه می‌زد.

(«ناگه غروب کدامین ستاره»، از این اوستا ۱۰۹)

خواجه از شکیبایی و ایستادگی خود در داغ عشق و دوری معشوق حرف می‌زند، که در درون چنین آتشی به اصطلاح امروزیان حتی یک «آخ» هم نمی‌گوید.

۸. سِلسِلَه: یک ایهام تناسب دارد با حلقه‌ها و شکنهای زلف، و یک ایهام تضاد با «پریشانی»، چون سلسله (زنجیر) دارای نظم است. طباقی هم میان اول و آخر و نیز میان سر و آخر هست.

می‌گوید: آن روز که برای بار نخست گیسوی پریشان تو را دیدم حدس زدم که نه آشفتگی زنجیر زلف تو نهایتی دارد، و نه پراگندگی خاطر زنجیرهٔ عشّاق تو.

۹. پَیوند: بر وزن فرزند، متصل و اتصال و خویش و تبار (برهان) وصلت، مواصلت (دهخدا) این واژه در متون کهن، به‌ویژه حماسهٔ ملی ایران در انواع معانی از اسمی و صفتی چون وصل، وصلت، زناشویی، خویشی، نزدیکی، پیوستگی، فرزند و اخلاف

و عقبه، نزدیکان و غیره به کار رفته، که برخی از آنها را می‌توان در بیت صادق دانست، اما به‌نظر می‌رسد خواجه آن را دقیقاً به معنای وصل و وصال، آمیزش و پیوستگی به کار برده باشد، چنان‌که فردوسی در:

نشستند و او را به آیین بخواست به رسم مسیحا و پیوند راست
به پیوند با او چرایی دژم؟ کسی نسپرد شادمانی به غم

و یا دست‌کم معنای نزدیکی، تقرب و دوستی؛ دیوان، پس از آزادی از بند تهمورث:

چو آزاد گشتند از بند او بجستند ناچار پیوند او
(۱، ۳۸)

امیر حسن دهلوی:

چه روی است این، پریرویا، که من حیران آن ماندم؟
به پیوند تو دل بستم، ز خود دامن برافشاندم؟
(دیوان ۲۸۰)

* * *

از غزلهای بی‌گمان عرفانی اوست. همهٔ ابیات پیرامون دل‌سپاری، سرسپاری و پذیرش درد عشق و سرگشتگیهای آن، با همت بلند و استواری و بی‌هیچ شکوه‌ای، است. سرانجام نیز با اطلاق و عمومیت بخشیدن به این عشق (که یکی از نشانه‌های مسلّم عارفانگی است) پایان می‌گیرد.

۷۲

۱ زاهد ظاهرپرست از حال ما آگاه نیست
در حق ما هرچه گوید، جای هیچ اکراه نیست

۲ در طریقت، هرچه پیش سالک آید، خیر اوست
بر صِراط مستقیم، ای دل، کسی گمراه نیست

۳ تا چه بازی رخ نماید، بَیدقی خواهیم راند
عرصهٔ شطرنج رندان را مجال شاه نیست

۴ چیست این سقف بلند سادهٔ بسیارنقش؟
زین معمّا هیچ دانا در جهان آگاه نیست

۵ این چه استغناست یارب، وین چه قادر حاکم است
کاین همه زخم نِهان هست و مجال آه نیست؟

۶ صاحب دیوان ما گویی نمی‌داند حساب
کاندرین طُغرا نشان «حِسبةً لِلّٰه» نیست

۷ هرکه خواهد گو بیا و هرچه خواهد گو بگو
کبر و ناز و حاجب و دربان درین درگاه نیست

۸ هرچه هست، از قامت ناسازِ بی‌اندام ماست
ورنه تشریف تو بر بالای کس کوتاه نیست

۹ بر در میخانه رفتن، کار یکرنگان بود
خودفروشان را به کوی می‌فروشان راه نیست

۱۰ بندهٔ پیر خراباتم، که لطفش دایم است
ورنه لطف شیخ و واعظ گاه هست و گاه نیست

۱۱ حافظ ار بر صدر ننشیند، ز عالی‌همّتیست
عاشق دُردی‌کش اندر بند مال و جاه نیست

اکراه: در عربی مصدر ثلاثی مزید، در پارسی اسم = به ناخواه و ستم بر کاری داشتن، منتهی‌الارب، اقرب‌الموارد، ناظم‌الاطباء، غیاث‌اللغات، تاج‌المصادر بیهقی؛ استکراه، المصادر زوزنی؛ اِذآم [= به ناخواست و ستم بر کاری داشتن، منتهی‌الارب ـ م]، اجبار

(دهخدا، یادداشت مؤلف) احتمالاً ناظر است به: لا اِکراهَ فی‌الدینِ قَدْ تبیَّنَ الرُّشدُ مِنَ الغَیِّ (بقرة ۲۵۶) شاید هم قسمت اخیر آیه را هم به کنایه خواسته باشد، یعنی راه خود را مشمول رشد و مسلک زاهد ظاهربین را غوایت و گمراهی دانسته باشد.

۲. طریقت: نک. ح ۱/۱۰.

سالک: = رونده، راهرو؛ یک معنای عام دارد، که شامل هر پویندهٔ راه حق و طریقت می‌شود، اعم از آغازگر طریقت یا مبتدی و واصل به معرفت یا منتهی، و چنان‌که پیشتر دیدیم می‌تواند صفت پیر، عارف و نظایر اینها نیز باشد. (بدین معنی، نک. ح ۱/۳.) امّا معنای خاص آن همان آغازندهٔ راه تصوف، مبتدی یا به هر حال کسی است که در مراتب نخستین طریقت سیر می‌کند. به دیگر سخن، سالک کسی است که بر اثر طلب (درد) آغاز سیر الی الله کند در خدمت پیر (طبیب درد). به قول ابن‌عربی: سالک کسی است که علم او به درجهٔ عین‌الیقین رسیده باشد. به گفتهٔ غزالی: سالک راستین دو علامت دارد: به مکارم شریعت و تهذیب اخلاق متلبّس باشد، و دیگر در هر حال حضور قلب به خدا داشته باشد، حضوری ضروری و نه متکلف، و حضور او به گاه کشف جلال و بهاء خداوند از روی انکسار و ضراعه و خضوع باشد. (نک. رجایی، فرهنگ اشعار حافظ ۲۴۹ ـ ۲۵۴.) شیخ شبستر، مسافر (=سالک و سائر الی الله) را چنین تعریف می‌کند:

مسافر آن بود کو بگذرد زود — ز خود صافی شود چون آتش از دود
سلوکش سیر کشفی دان ز امکان — سوی واجب به ترک شَین و نقصان

سالک یا مسافر یا سائر باید تا وصول کامل به معرفت حق، چهار سیر یا سفر را پشت سر نهد، که در اصطلاح به «اسفار اربعه» معروف است، که عنوان این سفرها چنین است: سفر از خلق به حق، سفر از حق به خلق، سفر از حق به حق با حق، و سفر از خلق به خلق با حق. (در این باره، نک. ح ۳/۳۲۹.) سالک را به اقسامی تقسیم کرده‌اند: سالک مجذوب: کسی که نخست سلوک کرده و آنگاه به جَذَبات عشق رسیده. مجذوب سالک: کسی که ابتدا جذبات عشق را دریافته و بعد قدم در راه سلوک نهاده. سالک ابتر: کسی که هنوز از مضیق مجاهدت به فضای مشاهدت نرسیده. مجذوب ابتر: آن‌که هنوز بر دقایق سیر و سلوک و حقایق منازل و مقامات و مخاوف آن وقوف نیافته و هنوز استحقاق شیخوخت را ندارد. (برای اطلاع بیشتر، نک. مصباح‌الهدایة ۱۰۷ ـ ۱۱۴.) به بیانی دیگر بنگریم از عزیز نسفی، که ساده‌تر می‌نماید: «چون یکی را از آدمیانْ جذبهٔ حق در رسد و آن کس در دوستی خدا به مرتبهٔ

عشق رسد، بیشتر آن باشد که از آن بازنیاید و در همان مرتبهٔ عشق زندگانی کند و در همان مرتبه از این عالم برود. اینچنین کس را مجذوب گویند. و بعضی کس باشند که بازآیند و از خود باخبر شوند، اگر سلوک کنند و سلوک را تمام کنند. اینچنین کس را مجذوب سالک گویند. و اگر اول سلوک کند و سلوک را تمام کند آنگاه جذبهٔ حق به ایشان رسد، اینچنین کس را سالک مجذوب گویند. و اگر سلوک کند و سلوک را تمام کند و جذبهٔ حق به ایشان نرسد، اینچنین کس را سالک گویند.» (مقصد اقصی ۲۲۶)
خواجو بیش از هر شاعری با سالک مجذوب و مجذوب سالک مضمون ساخته است، مثل:

سالک مجذوب دلم در سلوک　　　از نظر تربیت پیر عشق
(دیوان ۲۹۱)

ولی حافظ روی به مضامینی از این مقوله (که اغلب بارد درمی‌آید) نیاورده است. و اما عطار از «سالک مطلق» سخن می‌گوید:

سالک مطلق شدم چون آفتاب　　　لاجرم از سایه تنها می‌روم
(دیوان ۴۰۹)

که به نظر می‌رسد چیزی چون سالکِ به تجرید رسیده و برکنار از تعیّنات اینجهانی را از آن اراده کرده، زیرا سایه، به‌ویژه وقتی همراه با آفتاب می‌آید، به معنای تعیّن و تعلّق است.

صراط مستقیم: (فاتحة ۶، بقرة ۱۴۲) چنین می‌نماید که خواجه طریقت را راه راست خوانده است، البته طریقت بدان معنی و با آن ویژگیها که می‌پسندد و بدان باورمند است، و نه آن تصوف آلوده به برخی کژیها و زشتکاریها که در جای خود آمده است. بهاء ولد، در معنای «اهدنَا ٱلصِراط المستقیم» و از دیدگاه خاص او: «... به معنی آن است که می‌گوید: درخواست کن از من که: مرا راه نمای به خود. من گفتم: مرا راه منمای به جای دیگر، مرا با تو خوش است.» (معارف ۱۶۸)

به نظر می‌رسد خواجه دقیقاً معنای توکل را بدون لفظ آن بازمی‌گوید، یعنی آنچه در جای دیگر با ذکر لفظ گفته است:

تکیه بر تقویّ و دانش در طریقت کافریست
راهرو گر صد هنر دارد، توکّل بایدش

۳. بَیدق: =بَیذَق، بیذَه، که معرّب «پیادهٔ» فارسی است و جمع آن: بَیاذِق. (جوالیقی، المعرّب ۸۲) یا: بَیاذِقَة (لسان‌العرب) شارح المعرّب به نقل از علامه احمدبک عیسی در

المحکم می‌گوید: اگرچه برخی آن را به دال مهمله می‌گویند ولی درست به ذال معجمه است، چنان‌که در جمهرة از ابن‌درید و دیگر کتب لغت عرب آمده. (همان‌جا، ح) بیدقُ‌الشطرنج: هر کسِ کوتاه و پست و بی‌ارج را به پیادهٔ شطرنج مثل می‌زنند. (ثعالبی، ثمارالقلوب، ترجمه ۹۳) ابوالفرج رونی:

بدان خدای که بر روی رقعهٔ عظمت   کمینه بیدق حکمش هزار فرزین است

(دیوان ۱۲۶)

بیدق یا پیاده راندن چنین است که وقتی هریک از دو سوی شطرنجْ وزیر (= فرزین، کاراترین مهره) را از دست داده باشد، چنانچه بتواند پیاده را تا آخرین ردیف مقابل به سلامت برساند می‌تواند آن را به وزیر (یا هر مهرهٔ دلخواه دیگر) تبدیل کند و قدرتی دوباره بیابد. راندن پیاده زیر سایه و حمایت دیگر مهره‌ها، به‌ویژه رخ (که چون قلعه‌ای استوار از او محافظت می‌کند) صورت می‌گیرد، چنان‌که در مضامین مربوط به شطرنج نیز آمده است؛ مولانا:

باشد ز بازیهای خوش، بیدق رود فرزین شود

در سایهٔ فرّخ رخی، بیذق برفت و شاه شد

(کلیات ۲، ۲)

امامی هروی:

شاه چرخ نیلگون عرصهٔ امنش به طبع   رخ نهد تا در رکابش بیدقی فرزین کند

(دیوان ۸۸)

و راوندی: «هر پیاده که به سیر به نهایت خانه‌های آلت خصم رسد از جانبین، فرزین شود.» (راحة‌الصدور ۴۰۹)

عرصه: = نطع، رُقعه، صفحه و غیره در شطرنج

شطرنج: پهلوی چَترنگ čatrang ارمنی shitranj سنسکریت caturanga (دارای چهار لبه یا چهار حد) (معین، حاشیهٔ برهان) معرّب شترنگ فارسی؛ بعضی به کسر شین می‌گویند. (المعرّب ۲۰۹) فارسی معرّب، و به کسر شین نیکوتر است. (لسان‌العرب) شترنگ: بازیی باشد مشهور، که آن را حکیم داهر هندی یا پسر او در زمان انوشیروان اختراع کرده بود و ابوزرجمهر در برابر آن نرد را ساخت. (برهان) شترنگ: شطرنج بود. (صحاح‌الفرس) مادیگان چترنگ رساله‌ای است به زبان پهلوی در فنون بازی شطرنج. (معین) در اثر فردوسی، داستانی دربارهٔ آغاز و ابداع شطرنج در هندوستان آمده به نام «گو و طلخند»، که پسرعم یکدیگرند. طلخند شخص نیک

داستان و سزامند پادشاهی کشور است. گو آن را نمی‌پذیرد و با وی به نبرد برمی‌خیزد. طلخند کشته می‌شود. مادر داغدار او جویای آن است که پسرش چگونه و در چه وضعی کشته شده است. فرزانه‌ای می‌آید و برای برآوردن خواست او تختی چون رقعهٔ شطرنج می‌آراید و چگونگی رزم دو تن را با اسب و پیل و پیاده در قلعه‌ای تصویر و تشریح و به اصطلاح بازسازی می‌کند. مادر طلخند در بقیت عمر کاری جز نگریستن بر آن منظر ندارد تا به گاه مرگ:

همیشه همی ریخت خونین سرشک　　　بران درد، شطرنج بودش پزشک
بدین گونه بُد ناچمان و چران　　　چنین تا سر آمد برو بر زمان
(نک. شاهنامه ۸، ۲۱۷ـ۲۴۷)

در بیت متن، بازیی شاعرانه صورت گرفته با چند واژه و اصطلاح شطرنج: بازی، رخ، بیدق (راندن)، عرصه، مجال (امکان حرکت مهره‌ها) و شاه. ساخت مضامین با بهره‌گیری از مصطلحات شطرنج، به‌ویژه معانی استعاری و ایهامی آنها، در شعر قدیم، به‌ویژه در حدود سدهٔ ششم معمول بوده است، چنان‌که در ذیل «بیدق» دیدیم. خاقانی هم:

از اسب پیاده شو، بر نطع زمین رخ نه
زیر پی پیلش بین، شهمات شده نعمان
(دیوان ۳۵۹)

از بیت حافظ شاید بتوان چنین دریافت: ما (رندان)، بی‌این‌که بدانیم چه در انتظار ماست و سرنوشتِ کار چیست، کوشش خود را می‌کنیم و پیاده‌ای حرکت می‌دهیم، باشد که در پرتو این همت و حرکت ما کاری بزرگ برآید، زیرا در عالم رندی، شاهان و قَدَرقدرتان و شکوه و تجمّل دنیوی آنان اساساً محلی از اعتبار ندارد. آری، همین افراد به ظاهر خُرد لیکن فروتن و خاکسارند که چون شاهان بی‌تاج و تخت جهان راه بر ارباب زر و زور می‌بندند و آنان را درمانده می‌کنند. در باب رندی و جهات و جوانب گوناگون آن پیشتر به تفصیل سخن رفته است. (نک. ج ۱، زیر عنوان «زدیم بر صف رندان».)

۴. محمدامین ریاحی محتمل می‌داند که این بیت ناظر به سخن فردوسی در «داستان سهراب» بوده باشد:

ازین راز جان تو آگاه نیست　　　بدین پرده اندر ترا راه نیست
(شاهنامه ۲، ۱۶۹؛ گلگشت ۱۹۸)

این نگارنده آن را قدری بعید می‌داند، زیرا مقولهٔ این‌دو متفاوت است: سخن فردوسی دربارهٔ مرگ و حکمت و معمای آن است و بیت خواجه تأملی است در افلاک و اجرام و انجم و رازهای ناگشودنی آنها.

سقف: برای آسمان و افلاک، در ترکیبات بسیار آمده، چون سقف ازرق، ـ ساده، ـ سبز، ـ مرفوع، ـ محنت‌زای، ـ مقرنس، ـ مینا، ـ نیلوفر، ـ نیم‌خایه. (مصفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۴۰۱) اما در باب سقف سادهٔ بسیارنقش، شاید «سادهٔ بسیارنقش» به قصد ایجاد پارادوکس بوده باشد، زیرا این‌دو صفت در حالت معمولی نقیض یکدیگرند. شاید بتوان گفت سادگی از حیث نمای صوری آسمان است، به‌ویژه اگر مثلاً در روز و با چشم غیرمسلّح نگریسته شود، که طبعاً فضایی ساده و یکدست می‌نماید؛ اما بسیارنقش می‌تواند ناظر بر نقوش و دوایر بی‌شمارِ، یا نقوش پرگاریِ، آن به دست صانع باشد. در این بیت نیز آسمان را «پرنقش» می‌خواند:

آن‌که پرنقش زد این دایرهٔ مینایی　　　کس ندانست که در گردش پرگار چه کرد

نقش را می‌توان به شکل مقرنس هم تعبیر کرد، یعنی گچ‌بری‌هایی با طرحهای گوناگون، چنان‌که حافظ و جز او آسمان را مقرنس یا سقف مقرنس نام داده‌اند: فتنه می‌بارد ازین سقف مقرنس، برخیز... (۳۶۶/۱۰)

محمد دارابی در تفسیر بیت، یکسره به کوره‌راه می‌رود: سقف بلند سادهٔ بسیارنقش عبارت از نفس ناطقهٔ انسانی است که بلند (از عالم امر) و روحانی و بسیط و مجرّد از مادّه به حسب ذات است و بسیارنقش است زیرا اُنموذج آفاق و انفس است و به حسب علم و افعالْ بسیارنقش است. (لطیفهٔ غیبی ۲۶) کاش این مولانا ذرّه‌ای ذوق شعر می‌داشت.

دانا: احتمالاً اهل حکمت، که به گفتهٔ خود او:... که کس نگشود و نگشاید به حکمت این معما را. البته محتوای بیتْ لاادریگری به شیوهٔ منتسب به خیام و همگنان او نیست بلکه نقدی است بر تفلسف و کاوش اسرار سماوات، صرفاً به مدد معلومات محدود آدمی.

۵. عطار:

گِرد بر گرد دلم از درد تو　　　خون گرفت و زَهرهٔ یک آه نیست

(دیوان ۱۶۰)

ولی محتوای بیت حافظ، به شرحی که خواهم گفت، متفاوت است.

استغنا: بی‌تردید غیر از استغنا یا بی‌نیازی الهی، و اینجا به معنای تکبّر، گردنکشی

و بَطَر یا بی‌نیازیِ ناشی از قدرت در وجود امیران یا عاملان قَدَر قدرت است، چنان‌که استغنازدن را نیز به همین معنی داریم. (معین و دهخدا\ این واژه را به معنای بی‌نیازی به خرج دادن و استکبار نیز ضبط کرده‌اند.) خواجه از حاکم یا حاکمان ستمگر، مغرور و باد در سری که خون مردم را در شیشه می‌کنند و مجال کمترین شکوه و عرض دردی به آنان نمی‌دهند انتقاد می‌کند، همچنان‌که در بیت ۶ بر صاحبدیوان خدانشناس خرده گرفت.

این چه قادر حاکم است: قزوینی: قادر حکمتست، که زمین تا آسمان با خانلری فرق دارد، چه وقتی «حکمت» می‌آید، ذهن خواننده بلافاصله به سمت حکمت قادره و قاهرهٔ الهی می‌رود و چه بسا این فکر برایش پیدا شود که حافظ دارد به حکمت حق اعتراض می‌کند، یا آنچنان که جناب خرّمشاهی در شرح بیت (از روی قزوینی) گفته‌اند: «این فکر مطابق مشرب اشعری حافظ، یا بلکه اندکی اعتراض به اصل مهم آن مکتب است که خداوند را قادر مطلق و فعال مایشاء می‌دانند و هر چون و چرا از سوی بندگان را ناپسند و ترک ادب شرعی می‌شمارند.» (حافظنامه ۱، ۳۷۲)، ضمن این‌که ایشان «استغنا» را هم «بی‌نیازی حق از نمودها و کردار بندگان» معنی کرده‌اند (همان‌جا)، که این نگارنده نظری متفاوت ابراز کرد. باری، ضبط قزوینی عده‌ای دیگر را از اهالی عصر ما بر آن داشته تا با مزاج‌گویی و مَجازپراگنی، حافظ را، بی‌هیچ توجهی به مفاد دیگر ابیات این غزل، معترض به حکمت و مشیت الهی فرانمایند. این در حالی است که ضبط قزوینی، هم متأخر است و هم در اقلیت کامل نسخ. (نک. نیساری، دفتر دگرسانیها ۱، ۳۰۲.) قرینه‌ای دیگر بر صحت ضبط خانلری از خود خواجه است در مثنوی شمارهٔ ۲، که در بیت سوم و پایانی، قضا را با واژهٔ «استغنا» می‌گوید:

سخن گفتن که را یاراست آنجا؟ تعالَی اللّه، چه استغناست آنجا؟

شاعر این سه بیت را با «درین وادی» (= محیط مشخص شاعر) آغاز می‌کند، از «خون مظلومان» که از نظر ظالمان به هیچ انگاشته می‌شود سخن می‌گوید، و «استغنا» را نیز به همان معنای کبر و سرکشی به کار می‌برد، و فی‌الجمله پیداست که در اینجا هم سخن از حُکّام و عُمّال جائر است. بدین‌سان در بیت متن، هرگونه معنایی حول استغنای الهی، اعتراض به حضرت حق یا این یا آن مکتب، درست به دلیل ساختاری و ایجاد تناقض آشکار با برخی از ابیات همین شعر، نادرست خواهد بود. (نک. سخن پایانی در ساختار این غزل.)

۶. صاحب دیوان: دیوان را همریشه با دبیر و دیپی (dipi) به معنی خط در فارسی باستان دانسته‌اند. معرّب آن نیز دیوان است و در عربی و فارسی به معنی دفتر محاسبات دولتی، دفتری که نام لشکریان و اهل عطیّه در آن نگاهداری می‌شد و دفاتری از این قبیل، که در دستگاههای دولتی به کار می‌رفت، و نیز به معنی آنچه امروز ادارهٔ دولتی و وزارت و وزارتخانه گفته می‌شود به کار می‌رفته است. (انوری، اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۵؛ برای اطلاع از چگونگی دیوانها در ادوار مختلف، نک. پس از آن.) دیوانها مثل ادارات یا وزارتخانه‌های امروز بسیار و گوناگون بودند، چون دیوانهای آب، استیفا، اِشراف، رسائل یا مکاتبات یا رسالت یا انشاء، اوقاف، برید، خراج، شحنگی، طغرا، عَرَض، قضا و... (در مورد هرکدام، نک. زیر عنوان هریک در همان کتاب.) در اشعار حافظ از این دیوانها سخن رفته: دیوان حساب (بیت متن)، دیوان طغرا:... عقل کل چاکر طغراکش دیوان تو باد (۱۰۴/۳)، دیوان قضا (به طریق ایهام):... یا ز دیوان قضا خطّ امانی به من آر (۲۴۳/۶) ذکر بقیه حالت تشبیه و استعاره دارد چون دیوان عمل، دیوان غزل، دیوان قسمت. بنا بر این، صاحب دیوان را می‌توان در حکم وزیر در عصر ما یا دست‌کم رئیس هر اداره دانست، اگرچه به نظر می‌رسد حدود وظایف و اختیارات صاحب دیوان در همهٔ زمانها یکسان نبوده است. انوری آن را در مورد عصر غزنوی و سلجوقی چنین تعریف می‌کند: صاحب دیوان، با فکّ اضافه یا با اضافه و یا مطلق (یعنی بدون اضافه به کلماتی چون اِشراف و برید و رسالت و انشا و مانند آنها) کسی بوده ظاهراً از مأموران دیوان استیفا که بر خزانه و مالیه و عایدات و خراج و دخل و خرج نظارت می‌کرده و پرداخت مستمرّیها با تصدّی یا دخالت یا نظارت وی انجام می‌گرفته است. (همان ۱۰۱) استاد یزدگردی در مورد عصر خوارزمشاهیان می‌نویسند: وظیفهٔ صاحب دیوان به زمان خوارزمشاهیان عبارت بوده است از استیفای اموال دیوانی و ثبت درآمدها و مخارج آن. بنا بر این می‌توان احتمال داد که در این دوره گاه از «صاحب دیوان» به صورت مطلق «صاحب دیوان استیفا» را اراده می‌کرده‌اند. صاحب دیوان در این بیت حافظ نیز ظاهراً ناظر به همین معنی است: صاحب دیوان ما گویی... (حواشی نفثةالمصدور ۴۷۵) و شمیس شریک امین در خصوص دورهٔ مغول: کسی که امور مالیه و عایدات مملکت را اداره می‌کند، ناظر مالیهٔ دولت. (فرهنگ اصطلاحات دیوانی دوران مغول ۱۶۳) در غزلی دیگر از حافظ:... سالها بندگی صاحب دیوان کردم (۳۱۲/۱۰) به نظر می‌رسد به شخصی مشخص با مشخصات یاد شده ناظر است.

در بیت متن، گمان می‌کنم «صاحب دیوان» اشاره‌ای به عنوان نوعیِ دارندهٔ چنین مقامی است و ظاهراً مراد همان صاحب دیوان استیفا یا دیوان حساب یا همان مالیه (دارایی کنونی) بوده، به قرینهٔ واژهٔ «حساب»، اگرچه احتمالاً با زیرکی خاص و برای این‌که صاحب دیوان عصرْ سخن را به خود نگیرد و مشکلی پیش نیاید، از همان مادّهٔ «حساب»، واژهٔ «حسبة» را نیز، که خود تشکیلات و وزارتخانه‌ای ویژهٔ خود (= دیوان حِسبت یا احتساب) داشته، در بیت آورده تا شاید در صورت پیدایی رنجشی از سوی صاحب دیوان استیفا یا حساب، مثلاً با ذکر این‌که مرادش رئیس دیوان حسبت است از خود دفع شرّ کند، و الله اعلم.

طُغرا: واژه‌ای ترکی است. القابی که بر سر فرمان پادشاهان می‌نویسند، و در قدیم خطی بوده است منحنی که بر سر احکام ملوک می‌کشیده‌اند. (برهان) این خود نشان می‌دهد که معنای طغرا در زمان تألیف برهان (سدهٔ ۱۱) تغییر کرده، چه در اصل خطی بوده به شکل کمان یا آکولاد بر سر آرم فرمان شاهان. (نیز نک. دهخدا، که تعاریف نقل شده بیانگر چگونگی و دگرگونیهای آن است.) در این فرهنگ، پس از نقل همین بیت حافظ آمده: معلوم نیست که آیا میان طغرا «حسبةً لله» نقش بوده یا رمزی مانند «ح» و امثال آن که حکایت از آن جمله می‌کرده است؟ معین: «از ترکی طوغرا (رقم بالای فرمانها) "جغتایی ۳۸۳" و نیز در ترکی، طورغای (ر.ک. تاج‌العروس، طغریٰ) و طرقه به معنی خطی قوسی (= خط به شکل کمان، شمس‌اللغات، ج ۲، ص ۵۰) این اصطلاح ظاهراً اول بار در عهد ترکمانان سلجوقی شیوع یافته و در آن ایام عبارت از خطی بوده که بر صدر فرمانها در بالای «بسم الله» می‌نوشته‌اند شامل نام و القاب سلطان وقت.» (حاشیهٔ برهان) حسن انوری: خطی قوسی در صدر فرمانها بین علامت و نشانهٔ خاص سلطانی و «بسم‌الله»؛ کسی را که مأمور کشیدن این خط قوسی بوده به عربی طغرائی و به فارسی طغرانویس یا طغراکش [این هردو در حافظ آمده ـ م] می‌خوانده‌اند. (پیشین) شریک امین: ترکی = تغری، طغری، و پس از نقل همان تعریف: شاهدی در دست نیست که یکی از ایلخانان برای خود طغرای خاصی داشته باشد، در صورتی که اتابکان فارس و قراختاییان کرمان هریک برای خود طغرایی مخصوص داشتند. (پیشین)

حِسْبةً لِلّٰه: (قید مرکب) برای رضای خدا، کنایت از مجّانی و بلاعوض (دهخدا) البته درج آن در آرم نامه‌ها و فرمانهای قدیم نه به معنای رایگان بلکه از جهت تبرّک به نام حق و گویای آن بوده که مکتوب مربوط با منظور داشتن خداوند صادر شده است.

از «حَسب» به معنای کفایت کردن و بسنده بودن است، همچنان‌که مثلاً در حَسْبِیَ الله (توبه ۱۲۹، یا زمر ۳۸) هُوَ حسبُهُ (طلاق ۳) و نظایر اینها آمده است؛ مسعود سعد:

بقات باد، که عـدل تـو حسـبةً للّـه　　　به قمعِ جور ببرد اقتدار آتش و آب

(دیوان ۱، ۴۲)

عبید زاکانی: «گفت: ای خواجه، حسبةً لله بگذار تا من به گردن همچنان غلام تو باشم.» (کلیات ۱۷۸) «حسبةً لله تعالی بدان قدر که توانند اذیتی بـدیشان رسـانند تـا موجب رفع درجات و خیرات باشد.» (همان ۱۸۸)

بیت متن طنزآمیز است: صاحبدیوانی که کـارش اسـتیفای امـوال و رسـیدگی بـه حسابهاست اصلاً حساب سرش نمی‌شود. این‌که نامهٔ ایـن عـالی‌جناب فـاقد نشـان مذکور است کنایه از این است که هیچ کارش بـرای رضـای خـدا و بـی‌چشمداشت نیست، یا به قول سعدی: حاشا که خلق کار برای خدا کنند...

۷. درگاه: = مَقرّ و خانه و مسکن پادشاه و مرکز حکومت وی؛ درگاه، خود دارای تشکیلاتی مفصّل بوده و افرادی با عناوین خاص و نظامات مخصوص در آن خدمت می‌کرده‌اند، مانند حـاجب بـزرگ، خـزانـه‌دار، خـوانسـالار، آخـورسالار، جـاندار، دواتدار، جامه‌دار، محدث، حوائج‌کش، غلام سرایی، شرابدار، مُشرِف درگاه، نـدیم، مفرد و جز آنها. (انوری، پیشین، بخش زیر عنوان «درگاه»)

۸. احتمالاً نظر دارد به: لَقَدْ خَلَقْنَا ٱلانسانَ فی احسنِ تقویم (تین ۴؛ تقویم =اندام، ساختار) نیز: قالَ رَبُّنَا ٱلّذی اَعطیٰ کلَّ شَیءٍ خَلْقَهُ (طه ۵۰) (گفت: پروردگار مـا کسـی است که آفرینش هرچیز را به فراخور او ارزانی داشته است.) حدیث: العَطِیّات بِقَدرِ المَهِیّات. (آنچه اعطا می‌شود همچند استعداد است.)

بی‌اندام: بی‌تناسب، بی‌قواره، نـابِاَندام؛ «حکـایتی کـه غـریب‌تر و مـختصر بـاشد بازگوییم که بدین قدر کتاب دراز نگردد و از اندام بیرون نشود.» (اسکندرنامه، نسـخهٔ سعید نفیسی) «قصه از اندام بیرون می‌افتد و خوانندگان ملول می‌شوند.» (همان، بـه نقل از دهخدا) بی‌اندامی: ناصرخسرو:

از خوگ به باغ در چـه افـزایـد　　　جز زشتی و خامی و بی‌اندامی؟

(دیوان ۳۸)

تشــریف: در لغت، شــرف بــخشیدن، شــریف گـردانـیدن، بـزرگوارکـردن و گرامی‌داشتن است و مجازاً با ذکر لازم و ارادهٔ ملزوم یا ذکر سبب و ارادهٔ مسبَّب بـه معنای جامه و خلعت و قبای فاخر و به‌طور کلی هرگونه هدیه‌ای است که غرض از آن

بزرگ و گرامی داشتن کسی از سوی پادشاهی یا بزرگی است. حسن انوری: آنچه پادشاهان برای اظهار عاطفت و بزرگداشت به کسی می‌دادند، و این لفظ شامل خلعت، القاب و اجازهٔ استفاده از برخی اشیا می‌شده است. (پیشین) بیهقی در اهدای لقب «حمید امیرالمؤمنین» از سوی خلیفه به خواجه ابوسعد عبدالغفار: «حمید امیرالمؤمنین به معنی از نعوت خلافت است [...] و وی این تشریف به روزگار مبارک امیر مودود (رح) یافت.» (تاریخ بیهقی ۱۳۱) نیز به صورت ساختِ (زین و ستام) زرین: «بوبشر تبّانی [...] ساخت زر داشت، و بدان روزگار این تشریف سخت بزرگ بوده است.» (همان ۲۵۰) تشریف در موارد متعدد همراه با «خلعت» می‌آید، جرفاذقانی: «امیرالمؤمنین القادر بالله خلعتی نفیس و تشریفی گرانمایه به سلطان [= محمود ـ م] فرستاد.» (ترجمهٔ تاریخ یمینی ۱۸۲) همچنان‌که حافظ آورده است:

به طهارت گذران منزل پیری و مکن — خلعت شیب چو تشریف شباب آلوده

بالا: اندام، قد، قامت؛ هم دربارهٔ تناسب جامه با بالای شخص، نجم رازی:

سودای وصال ما ترا تنها نیست — لیکن قد این قبا به هر بالا نیست

(اشعار شیخ نجم‌الدین رازی ۱۳)

مولانا:

ولی بـه قـدّ خـریدار مـی‌بُرند قبا — اگرچه جامه دراز است، هست قد کوتاه

(کلیات ۵، ۱۷۳)

۹. خود خواجه درباره تقابل خودپرستی و می پرستی:

به می پرستی از آن نقش خود بر آب زدم — که تا خراب کنم نقش خود پرستیدن

در جای خود دربارهٔ خواص باده و کاربردهای آن گفته‌ام که: یکی از مهمترین آنها دفع و رفع ریا و فریب و غرور است. (نک. ج ۱، ۵۲۴ـ۵۲۵.)

۱۱. عطار:

چند جویی آب و جاه از عاشقی؟ — عاشق اندر بند آب و جاه نیست

(دیوان ۱۶۰)

* * *

این غزل، از نظر ساختار موضوعی و معنایی، اگر متنوع‌ترین غزل حافظ نباشد، دست‌کم یکی از متنوع‌ترینهاست. تقریباً هر بیت آن به موضوع و مقوله‌ای خاص خود راجع است. در اینجا آمیزه‌ای از اندیشه‌ها و گرایشهای عمده (و البته قابل جمع

با یکدیگر) را می‌بینیم، مثلاً عاشق و عارف در برابر زاهد و اهل ظاهر (ب ۱)، تصوف و متصوفه، البته در بهترین تعریف از نظر خواجه (ب ۲)، رندی (ب ۳)، اندیشه یا نگاه دینی (ب ۶). علاوه بر اینها موضوعات و مقولاتی دیگر هم می‌آید چون عدم امکان کشف کُنه کائنات و رازهای آسمان (ب ۴)، انتقاد از حاکم ظالم (ب ۵)، لطف الهی در باب بندگان و گشاده بودن درِ درگاه او بر آنان، و بلافاصله بحث کمال خلقت وی و نظام احسن (ب ۷ و ۸). اما چنان‌که ملاحظه کرده‌اید، این تنوع هرگز به تناقض‌گویی منجر نمی‌شود، مثلاً مضمونی دینی با عرفانی در تقابل قرار نمی‌گیرد، یا بهتر بگویم: ضبط و کنترل شاعر بر اندیشهٔ عمومی شعر نمی‌گذارد تقابل یا تناقضی در این‌گونه موارد بروز کند. اجازه می‌خواهم عرض کنم: درستی شیوهٔ تحلیل ساختاری از گونه‌ای که تاکنون به کار برده‌ام و دیده‌اید، در همین مورد نیز می‌تواند به اثبات رسد، زیرا درست بر همین مبناست که معتقدم ضبط قزوینی («این چه قادر حکمت است»)، گذشته از حکم نسخه‌ها، به دلیل ساختاری هم نادرست است، چرا که در تناقضی آشکار با دیگر ابیات غزل قرار دارد، از جمله بیت ۷ (عدم تکبّر و قهر و قدرتنمایی حق و رأفت کامل و شامل او)، بیت ۸ (این‌که آفرینش او بکمال و بی‌عیب است و جمله کاستیها از آدمیان است) و حتی بیت ۲ (توکل و تسلیم به صراط مستقیم و راه حق) و یا بیت ۴ (قصور علم و دانش و خرد آدمی در برابر اسرار هستی). این در حالی است که ضبط خانلری («قادر حاکم») هیچ‌گونه دشواری یا ناسازگاری پیش نمی‌آورد، چون انتقادی است همانند دیگر موارد متعدد از حاکم وقت یا نظام حاکم. آری، بارها گفته‌ام که شاعر به لحاظ شاعری می‌تواند در اشعار مختلف خود هرگونه اندیشه‌ای، ولو متناقض با این یا آن شعر، داشته باشد لیکن بنا بر اصل مطلق و همه‌پذیر وحدت، هرگز نمی‌تواند و نباید اندیشه‌های مغایر و مباین با یکدیگر را در درون یک شعر واحد گرد آورد. اگر بر برخی اشعار سبک هندی از حیث گسستگی و ناسازگاری اندیشه در درون شعری خاص خرده می‌گیریم از همین نظر است. به عبارت ساده‌تر، پرت و پلاگویی یا ملغمه‌سازی از هر کسی هم که ساخته باشد، آن کس حافظ نیست.

۱ راهیست راه عشق که هیچش کناره نیست
آنجا جز آن‌که جان بسپارند، چاره نیست

۲ هرگه که دل به عشق دهی، خوش دمی بود
در کار خیر، حاجت هیچ استخاره نیست

۳ فرصت شُمَر طریقهٔ رندی، که این نشان
چون راه گنج، بر همه کس آشکاره نیست

۴ ما را به منع عقل مترسان، و می بیار
کان شِحنه در ولایت ما هیچ کاره نیست

۵ او را به چشم پاک توان دید چون هلال
هر دیده جای جلوهٔ آن ماهپاره نیست

۶ از چشم خود بپرس که: ما را که می‌کشد
جانا، گناه طالع و جرم ستاره نیست

۷ نگرفت در تو گریهٔ حافظ، به‌هیچ روی
حیران آن دلم که کم از سنگ خاره نیست

۱. عطار:

ره عشاق راهی بی‌کنار است   از این ره‌دور، اگر جانت به‌کار است
(دیوان ۱۳۰)

شاه نعمت‌الله ولی:

بحریست بحر دل که کرانش پدید نیست   راهیست راه جان که نشانش پدید نیست

عطار و عبید نیز ابیاتی با همین مضمون دارند. (نک. مقدّمهٔ انجوی بر دیوان حافظ ۱۰۰.)

راهیست راه عشق: کذا قزوینی، نائینی ـ نذیر احمد، عیوضی، سایه و چند چاپ دیگر؛ اقلیتی از طبعها مثل قدسی و انجوی: بحریست بحر عشق؛ اکثر و اقدم دستنگاشته‌ها هم مثل خانلری و امثال اوست. نیز دیدیم که عطار هم گفت: «راهی بی‌کنار».

۲. اِستخارَه: در لغت طلب خیر کردن، و در اصطلاح عبارت است از جویا شدن از اختیار الهی یا اجازت خواستن از خداوند از طریق قرآن. می‌گویند: استَخِرِ اللهَ یَخِرْ لک. (صحاح) یعنی خیر را از خدا جویا شو تا تو را خیر دهد. قزوینی: استخاره، یا به عبارت اصح، تفاؤل زدن به قرآن، این عادت قدیمی است ظاهراً و از اختراعات متأخرین نیست. رجوع کنید به اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابی‌سعید: بسم‌الله می‌گفته‌اند و قرآن را باز کرده هفت سطر از اول صفحهٔ دست راست شمرده سطر هفتم را می‌خوانده‌اند و از مضمون آن بر مطلوب خود استدلال می‌کرده‌اند. (یادداشتها ۱، ۵۵) زرین‌کوب، در ضمن مقالتی مفصل در این باره: از خیلی قدیم، خلفا و امرا و سلاطین در موارد تردید و دودلی دست به استخاره می‌زدند. حجاج بن یوسف، خونخوار معروف، در بیشتر کارها استخاره می‌کرده است، نیز خلفای بنی‌امیه. استخاره در واقعْ فال شرعی است که انواعی چون فال قرآن، فال تسبیح، فال امام جعفر صادق و فال ذات الرُّقاع دارد. متشرعان این‌گونه فالها را، خاصه در موارد «عُسر و حَرَج»، مستحب می‌شمردند. از قول پیغمبر روایت کرده‌اند که: توسل به استخاره نشانهٔ سعادت، و غفلت از آن نشان شقاوت است. گفته‌اند پیغمبر دو رکعت نماز استخاره به جای آورده‌اند، که در صحت اخبار آن میان فقها بحث است. به امامان شیعه هم استخاره‌هایی منسوب داشته‌اند. فال قرآن سابقه‌ای دراز دارد، که پس از طهارت، قرآن را می‌گشایند و از آیه یا کلمه‌ای که در آغاز صفحهٔ دست راست هست خیر بودن یا شرّ بودن فال را درمی‌یابند. گاهی هم حساب می‌کنند که در آن صفحه از حروف کلمهٔ «خیر» یا «شر» کدام بیشتر است، و از روی آن حکم می‌کنند. در استخاره با تسبیح، پس از نیت، چشم می‌بندند، بعد به اندازهٔ ثلث دانه‌های تسبیح یا کمتر از آن را در فاصلهٔ انگشتان دو دست خود می‌گیرند. این مقدار را دو دانه دو دانه طرح می‌کنند، در آخر اگر یک دانه بماند حمل بر خیر و اگر دو دانه بماند بر شر حکم می‌کنند. گاهی هم سه به سه طرح می‌کنند، به ترتیبْ اولی خیر، دومی شر و سومی میانه شمرده می‌شود. استخارهٔ امام صادق در واقع مبتنی بر اسرار حروف است. جدولی است شامل ۶۴ خانه که در هر خانه سه حرف از چهار حرف لفظ «ابجد» را نوشته‌اند. استخاره کننده چوبی به شکل مکعب مستطیل را که بر هریک از چهار روی آن یکی از حروف چهارگانهٔ ابجد نوشته شده برمی‌گیرد و سه بار بر روی جدول می‌اندازد. هر بار آن حرف را که رو می‌آید یادداشت می‌کند و سپس آن سه حرف را در جدول جستجو می‌کند. آن سه حرف با هر ترتیبی که آمده باشد ناچار در جدول ۶۴

خانه‌ای هست و برحسب آن‌که در کدام خانه باشد جوابی دارد، که استخاره کننده آن جواب را تحت شمارهٔ خانه‌ای که آن سه حرف را شامل است پیدا و از خوب یا بدِ فال اطلاع می‌یابد. («فال و استخاره»، یادداشتها و اندیشه‌ها ۲۶۵ـ۲۶۸، به تلخیص) استخارهٔ ذات‌الرقاع: نوعی است از استخاره که برای استخارهٔ ارتکاب امری بر رقعه‌ای «اِفْعَل» و بر رقعهٔ دیگر «لاتفعَل» نوشته آن رقعه‌ها را پیچیده زیر گوشهٔ مصلیٰ گذارند. بعد ادای نماز، چشم پوشیده یکی را از آن‌دو رقعه بردارند، از امر و نهی هرچه برآید بدان کار کنند؛ محسن تأثیر:

من و لباس تجرّد، که خرقه‌پوشی من   به استخارهٔ ذات‌الرقاع خوب آمد
(سیالکوتی وارسته، مصطلحات الشعراء ۲۴)

در بیت حافظ، لخت دوم در مثلها به نام او ثبت است. (امثال و حکم ۲، ۷۹۴) البته دو سه شاهد دیگر هم آنجا هست، لیکن تفاوت بیت حافظ، گذشته از شکل بیان و لطف آن، در محتوی نیز هست، زیرا آنها صرفاً دستورالعمل اخلاقی‌اند ولی بیت خواجه دارای صبغهٔ شاعرانه ـ عارفانه. (نیز نک «فال» در: ح ۵۷/۷.)

۳. نشان: طَور، جُور؛ این نشان: این طور، این سان (معین) کتایون به اسفندیار، پس از اصرار پسر به رفتن به سیستان:

اگر زین نشان رای تو رفتن است   همه کام بدگوهر آهرمن است
(شاهنامه ۶، ۲۲۸)

در این متن فراوان بدین معنی آمده است. بعید نیست که حافظ سنگ نشان را نیز (به اعتبار طریقه و راه) اراده کرده باشد، که سنگی است که در قدیم در جاده‌ها برای مشخص کردن مسافت و مقدار فرسنگ نصب می‌کردند، چیزی چون تابلوهای کیلومترشمار امروز؛ صائب:

سنگ نشان ز حالت منزل چه آگه است؟   از دَیر و کعبه چند بپرسم نشان دوست؟
(دیوان ۲، ۹۹۲)

۴. آیا از سعدی تأثیر نگرفته است؟:

ماجرای عقل پرسیدم ز عشق   گفت: معزول است و فرمانیش نیست
(غ ۱۱۸)

منع عقل: عقل معمولاً محافظه کار و بازدارنده از عشق است، و چنان‌که سعدی هم گفت در عالم عشق، موجود بی‌اثر بیکاره‌ای بیش نیست. مولانا در بیتی طنزآمیز، عقل را چون محتسبی پیر، ناتوان و عصا به دست تصویر کرده که به شکلی مضحک و با

دعوی اقتدار، خود را به میان رندان می‌اندازد تا به خیال خود به مفسدهٔ آنان پایان دهد و بساطشان را به هم زند. عصا استعاره‌ای است از این‌که عقل از خود هیچ‌گونه قدرتی ندارد بلکه به عصای برهان و استدلال نیازمند است:

دی عقل درافتاد و به کف کرده عصایی — در حلقهٔ رندان شده کاین مفسده تا کی؟

(کلیات ۶، ۴)

شِحنَه: اینجا به نظر می‌آید به معنای برترین مقام شحنگی باشد، یعنی عامل و والی و نمایندهٔ پادشاه در یک ولایت، و نه شحنه یا گزمهٔ جزء، به دلیل ذکر «ولایت» و نیز با توجه به امر و نهی دایم یا کیا و بیای کاذبی که برای خود قایل است. منتجب‌الدین در زیر عنوان «تفویض شحنگی جوین» شرح وظایف این مقام را آورده است. (نک. عتبة‌الکتبه ۶۰ـ ۶۲، و نیز در زیر «منشور ایالت و شحنگی بلخ» ۷۴ـ ۸۰.)

هیچ کاره نیست: =کاره‌ای نیست، کسی نیست، هیچکس و هیچکاره است.

۵. پاک: ایهام به «پاک شدن» که اصطلاحی نجومی است به معنای پاک‌شدگی (= انجلاء) پس از خسوف و کسوف. جالب توجه این‌که «جلوه» نیز همریشه و هم‌معنی «انجلاء» است. (نک. التفهیم، فهرست لغات و اصطلاحات، ص قما.)

ماهپاره: این نیز ایهامی است: الف. پاره‌ای از ماه، مه‌چهره، به قول امروزیان: یک تکّه ماه؛ ب. هلال، که خود پاره‌ای از ماه است. همچنین ضرورت پاکی چشم برای دیدن معشوق بارها در حافظ آمده، از جمله ۱۳۳/۸، ۲۵۸/۴، ۴۷۶/۶ و غیره.

۶. در اشعار مضامینی داریم در این باره که معشوقْ خودش می‌کشد یا اسیر می‌کند ولی با انتساب آن به عوامل بی‌اراده و ناتوان (از اختر و قضا و غیره) به اصطلاح پی گم می‌کند؛ عراقی:

حال من زلفت پریشان می‌کند — پس گنه بر دیگران نتوان نهاد

در جهان چون هرچه خواهی می‌کنی — جرم بر هر ناتوان نتوان نهاد

(کلیات ۱۶۶)

در هر حال فعال مایشاء یا علت‌العلل اوست و دیگران در نهایتْ اسباب و وسایط.

و اما در تأثیر سماویات بر احوال آدمیان، سخن بسیار است، خواه در تأیید و خواه انکار. عزیز نسفی: «بدان که بعضی می‌گویند که مبداءِ عقول عالم سفلی، عقل عاشر است یعنی عقل فلک قمر، و عقل فعال و واهب‌الصّوَر نام اوست. اما بیشتر دانایان بر آن‌اند که عقول عالم علوی، هردَه فعال‌اند و هرده مبادی عقول و نفوس عالم سفلی‌اند، و تفاوت آدمیان از این جهت است [...] هریک فعلی خاص دارند، و هیچ کس به کنه

اینها نرسید و نرسد. از این هفت کوکب سیاره، منجمان چیزکی دریافته‌اند و می‌گویند اما از ثابتات، هیچ کس هیچ ندانست و نداند. ای درویش! تفاوت آدمیان و احوال آدمیان از این جهت است که گفته شد، و از جهتی دیگر هم هست، و آن خاصیت ازمنهٔ اربعه است: سعادت و شقاوت و زیرکی و بلادت و دانایی و نادانی و بخل و سخاوت و دیانت و خیانت و همت عالی و خساست و مانند اینها، این جمله اثر عقول و نفوس عالم علوی‌اند و اثر کواکب سیارات و ثابتات و اثر خاصیت ازمنهٔ اربعه‌اند. کارخانه و آلتی و دست‌افزاری پرحکمت است و دست هیچ کس به آن نمی‌رسد.» (مقصد اقصی ۲۴۳) البته نسفی در جایی دیگر، در سنجش اهل تقلید با اهل استدلال یا باور راستین و استوار، به طور کلی سعی و کوشش، اعتقاد به اسباب و مسبَّبات، غم معاش، طبیب، منجم و غیره را در مرحلهٔ اول معتبر می‌داند ولی در مرتبهٔ کمال، ترک اسباب و طلب مسبِّب‌الاسباب را می‌نهد، و بر آن است که باورمندان بدینها، به خلاف طایفهٔ اول، از مرحلهٔ حس درگذشته و سعی و اتکا به خویش را در این مرتبه پس پشت نهاده‌اند. (نک. همان ۲۴۷ـ۲۴۹.)

۷. گرفتن (در): اثر کردن و اثر گذاشتن، تأثیر کردن، اثر بخشیدن (دهخدا، معین) «و سلطان محمود مردی متعصب بود، درو این تخلیط بگرفت و مسموع افتاد.» (چهار مقاله ۴۷) نظامی:

مدم دم تا چراغ من نمیرد — که در موسی دم عیسی نگیرد
(خسرو و شیرین ۳۸)

سعدی:

آه دردآلود سعدی گر ز گردون بگذرد — در تو کافردل نگیرد، ای مسلمانان، نفیر
(غ ۳۰۸)

روی: ایهامی تزئینی دارد: باب، عنوان + چهره، از این روی که اشک بر آن روان می‌شود.

۷۴

۱ روشن از پرتو رویت نظری نیست که نیست
منّت خاک درت بر بصری نیست که نیست

۲ ناظر روی تو صاحب‌نظرانند، آری
سِرّ گیسوی تو در هیچ سَری نیست که نیست

۳ اشک من، گر ز غمت سرخ برآمد، چه عجب؟
خَجِل از کردهٔ خود پرده‌دری نیست که نیست

۴ تا به دامن ننشیند ز نسیمت گَردی
سیل‌خیز از نظرم رهگذری نیست که نیست

۵ تا دم از شامِ سر زلف تو هرجا نزنند
با صبا گفت و شنیدم سحری نیست که نیست

۶ من ازین طالع شوریده به رنجم، ورنه
بهره‌مند از سر کویت دگری نیست که نیست

۷ از حیای لب شیرین تو، ای چشمهٔ نوش
غرق آب و عرق اکنون شکری نیست که نیست

۸ آب چشمم، که برو منّت خاک درِ تست
زیر صد منّت او خاک دری نیست که نیست

۹ از وجودم قَدَری نام و نشان هست که هست
ورنه از ضعف در آنجا اثری نیست که نیست

۱۰ شیر در بادیهٔ عشق تو روباه شود
آه ازین راه که در وی خطری نیست که نیست

۱۱ مصلحت نیست که از پرده برون افتد راز
ورنه در مجلس رندان خبری نیست که نیست

۱۲ غیر ازین نکته که حافظ ز تو ناخشنود است
در سراپای وجودت هنری نیست که نیست

۱. سعدی:

بصر روشنم از سرمهٔ خاک در تست　　　قیمت خاک تو من دانم کَاهل بصرم

(غ ۳۸۳)

۲. خواجو:

هر سری لایق سودای تو نبْوَد، لیکن　　　از تو در هیچ سری نیست که سودایی نیست

(دیوان ۱۹۹)

سلمان:

سرّ سودای سر زلف تو تا در سر ماست　　　همچو مویت سر سودایی ما بی‌سر و پاست

(دیوان ۴۴۴)

آنچه در بیت حافظ جلوهٔ خاص خود دارد حضور و ظهور محبوب در چشم و دل یا مرئیٰ و مَخبر، هردو، است، یعنی فراگیر بودنش در همهٔ هستی گوینده.

آری: چنین است قزوینی، نائینی ـ نذیر احمد، عیوضی، انجوی و چند طبع دیگر؛ قدسی و سایه: ولی. در این باره هم برخی اهل نظر بحث کرده و به تفاوت جانب این یا آن ضبط را گرفته‌اند. هروی «ولی» را مناسبتر می‌داند. («سخنی از تصحیح جدید دیوان حافظ»، نشر دانش، س اول، ش پنجم و ششم، ص ۱۱.) این نگارنده، اگرچه «ولی» را بیشتر می‌پسندد و آن را زودیاب‌تر هم می‌داند، لیکن مطابق معمول پیرو حکم اقدم و اکثر نسخ است که «آری» دارند. نیساری نیز به همین دلیل «آری» ضبط کرده است. (دفتر دگرسانیها ۱، ۳۰۸)

۳. پرده‌در: ایهام: الف. اشک غمّاز و افشاگر راز درون است؛ ب. پرده‌های چشم را می‌درد تا بیرون آید. ترسم که اشک بر غم ما پرده در شود... (۱/۲۲۱) ز پرده کاج برون آمدی چو قطرهٔ اشک... (۴۳۲/۶) و جز اینها.

قزوینی: اشک غمّاز من ار سرخ برآمد. نیساری همین را اختیار کرده و از نظر نسخ حق با اوست.

۴. ت: ضمیر ملکی مؤخّر = دامنت

عاشق، بنا به سرشت عشق، دوست نمی‌دارد کمترین آزاری به معشوق رسد، حتی اگر خود در این میانه نابود شود. در اینجا با حسن تعلیل، دلیل سیل اشک خود را زدودن غبار نسیم از دامن یار می‌داند. ذکر «نسیم» برای مبالغه در مورد کمترین آزار است، زیرا نسیم آرام دلپذیر اساساً آزاری در پی ندارد، و بنا بر این می‌توان گفت «حتی از نسیم». بیتی دل‌انگیز از عبدالمجید (که در دهخدا ذیل «غبار» به غلط از حافظ

دانسته شده):

اگرچه گرد برانگیختی ز هستی من　　　غباری از منِ خاکی به دامنت مرساد

خود خواجه:

تـا بـر دلش از غـصّه غـباری نـنشیند　　　ای سیل سرشک، از عقب نامه روان باش

۵. دم زدن: در حافظ بیشتر به معنای لافیدن و نیز دمیدن، بوی دادن یا پراگندن و امثال اینهاست، اما گاهی به معنای سخن گفتن معمولی (بدون لاف) هم می‌آید، زیرا «دَم» (یا نفس) مجازاً به معنای سخن نیز هست. (نک. دهخدا یا فرهنگ ولف، ذیل «دم» و «دم زدن».) معنای اصلی «دم زدن» در اینجا هم همین است، هرچند پس از آن حامل معانی ایهامی مذکور هم هست. در شاهنامه به معنای سخن گفتن فراوان آمده، چون:

کمند از رهی بستد و داد خم　　　بیفگند خـوار و نـزد ایـچ دم

(۱، ۱۷۲)

سنایی:

همه گـردن نـهاده حکـم تـرا　　　دم که یارد زدن ز چون و چرا؟

(مثنویها ۹۴)

بیت متن گویای آن است که صبا بوی گیسوی یار را به همه‌جا می‌برد، که همین به منزلهٔ آن است که سخن از زلف او با همه کس می‌گوید. درست از همین روی است که صبا را غماز (سخن‌چین) افشاگر راز و نظایر اینها نامیده‌اند. (دربارهٔ «دم» و ارتباط آن با نفَس و بو، نک. ح ۸۷/۴؛ در مورد غمّازی صبا، نک. ح ۸۹/۷.) همچنین بیتْ حاوی مفهوم غیرت عاشق، بدون ذکر لفظ، است. (دربارهٔ غیرت عاشق، نک. ح ۵۰/۸.)

نزند: قزوینی: نزنند؛ در خصوص این ضبط هم موضع له یا علیه گرفته‌اند. می‌توان گفت در «نزند» معنی سرراست‌تر است، زیرا صبا از راز زلف معشوق همه‌جا حرف می‌زند و غیرت عاشق، او را به بگو و مگو با صبا می‌کشاند. اما «نزنند» گویای این است که شاعر برای پیشگیری از همه‌جایی شدن قصّهٔ زلف یار با صبا کشمکش دارد چون غمازی صبا را مسلم مـی‌دانـد. مـی‌توان گـفت کـه «نـزنند» قـدری لطـیفتر و انـدکی پوشیده‌تر است.

۶. دگری: (نکره) در قدیم و تا این اواخر، واژهٔ «دگری» و «دیگری» همواره به «ی» نکره خوانده می‌شده است (درست مثل «فلانی») اما امـروزه هـردوی ایـنها بـه «ی» نسبت گفته می‌شود. آنچه نشانگر این تلفظ است کـاربرد آنـها در مـوضع قـافیه، در قوافی مختوم به «ی» نکره است. دلیل این تبدیل در دورهٔ جدید، به گمان این نگارنده،

سنگینی و دشخواری نسبی صورت اولیه و آسانتر بودن ادا با یاء نسبت بوده است. نمونه‌های زیر همگی بر پایهٔ کاررفت «دگری» و «دیگری» در محل قافیه‌اند، و قطعاً توجه داریم که، بر اساس قواعد قدیم قافیه، یاء نکره فقط با نکره (و وحدت، که با آن از یک گونه و دارای یک آهنگ یا نواخت است) قافیه می‌شده است و بس. در شعر نو دیگر این قاعده به شدت گذشته اِعمال نمی‌شود، چنان‌که مثلاً نیمایوشیج بارها «ی» نکره را با «ی»هایی که قدما نامتجانس با آن می‌دانستند، مثل یاء مصدری، نسبت، یاءِ شناسهٔ مخاطب و غیره، قافیه کرده است؛ نظامی:

جهان غارت از هر دری می‌برد — یکی آورد، دیگری می‌برد
(شرفنامه ۲۱۸)

سعدی:

گر برود به هر قدم در ره دیدنت سری
من نه حریف رفتنم از درِ تو به هر دری
تا نکند وفای تو در دل من تغیّری
چشم نمی‌کنم به خود، تا چه رسد به دیگری
(غ ۵۵۵)

گر کنم در ره وفات سری — سهل باشد زیان مختصری
نه حرام است بر رخ تو نظر — که حرام است چشم بر دگری
(غ ۵۵۶)

سلمان:

هر که خاک کف پایت نکند کحل بصر — اعتقاد همه آن است که او بی‌بصریست
تو بر آنی که بود جز تو کسی سلمان را — او بر این است که غیر از تو به عالم دگریست
(دیوان ۷۰)

خود حافظ، نیز در غزلی بر بنای قافیهٔ نکره:

من چو گویم که قدح نوش و لب ساقی بوس — بشنو، ای جان، که نگوید دگری بهتر از ین
(نیز نک. «فلانی» در: ح ۱۰۹/۱.)

۷. نوش: شهد، عسل، انگبین؛ در این بیت منوچهری به معنی شهد (در مورد گلها) است:

بلبلکان با نشاط، قمریکان با خروش — در دهن لاله مشک، در دهن نحل نوش
(دیوان ۱۷۸)

و در بیت سوزنی به معنی عسل:

کین و مهر تو به زنبور همی ماند راست　　　که بر اعدای تو نیش است و بر احباب تو نوش

(دیوان ۲۳۰)

بی تردید نظری به «اندام شستن شیرین در چشمهٔ آب» دارد. یکایک الفاظْ تداعیهای دور یا نزدیک به توصیفهای نظامی از آن صحنه و غیر آن دارد: حیا، شیرین، چشمه، غرق آب، عرق حیا و شکر.

حیا: هم به حیای فلک از نگریستن بر اندام عریان شیرین می تواند برگردد (آب در چشم آمدن) در:

چو قصد چشمه کرد آن چشمهٔ نور　　　فلک را آب در چشم آمد از دور

(خسرو و شیرین ۷۷)

و هم به شرم شیرین آنگاه که از حضور خسرو آگاه شد:

ز شرم چشم او در چشمهٔ آب　　　همی لرزید چون در چشمه سیماب

(همان ۸۲)

چشمهٔ نوش: به توصیف نظامی از شیرینی و نوشینی راجع است یا بدلی از «چشمهٔ نور» است. غرق آب: روشن است، و غرق عرق: به حیا و نیز شرمساری شکر اسپهانی از قیاس خود با شیرین. نظامی در جایی دیگر در بیان دودلی خسرو در خواستاری شیرین، ابیات متعدد در سنجش این دو دارد، که شکّر در هر باره‌ای فروتر است، از جمله:

مگو شیرین و شکّر هست یکسان　　　ز نَی خیزد شکر، شیرینی از جان

(همان ۲۸۶)

تداعی دیگر بیت در عرق (عرق گل و گیاه) و شکر است که در ساختن شربت یا جلّاب به کار می‌رود. بیت دارای تشبیهی است از نوع مورد علاقهٔ حافظ، که هنری تمام در آن دارد: تشبیه مضمر همراه با تفضیل (هردو از تشبیهات بدیعی). معشوق به شکر مانند شده و غرق آب و عرق شرمْ بیانگر تفضیل مشبه است. (نیز دربارهٔ ایهام میان شیرین و شکر، نک. ح ۴۶۶/۲.)

۸. تناسب میان آب و خاک، که معمول بسیاری اشعار است، از جمله ابیات متعدد خواجه، مثل:... بس آب روی که با خاک ره برآمیزد (۱۵۱/۴)، خاک وجود ما را از آب باده گِل کن... (۱۶۷/۲)،... چو کلک صنع رقم زد بر آبی و خاکی (۴۵۲/۵) که این یک نزدیکترین فاصله میان این دو در ابیات اوست. سلمان:

نگرفته است دامن من هیچ آب و خاک   اِلّا کـه آب دیـده و خـاک دیـار یـار
(دیوان ۱۷۹)

بیت خواجه می‌گوید: اشک من، که به سبب عشق تو بر خاک درگاه تو مـی‌ریزد، منّت‌دار آن خاک است، لیکن خود به همین سبب چنان شأن و شوکتی پیدا کرده کـه بسی منّت و فضل بر هر خاک درگاهی یافته است، یعنی بیانی از ارجمندی بی‌اندازهٔ «خاک راهی کان مشرف گردد از اَقدام دوست».

۹. شاعران در بیان ضعف، لاغری و نزاری ناشی از رنج عشق یا جـور مـعشوق، تعابیر گونه‌گون دارند، چنان‌که مثلاً خواجه چند بار تن خود را در باریکی به هلال ماه مانند کرده، اما بی‌تردید مبالغه‌آمیزترین مضامین در این باره آنهایی است که شـاعر پیکر خود را هیچ، نیست، نابود، بی‌نشان و یا خیال‌گونه می‌خوانـد، هـمچون هـمین بیت، یا: اثر نماند ز من بی‌شمایلت، آری... (۴۵۲/۸) در تشبیه پیکر خود بـه خـیال، سعدی، با بیشترین غلو:

یعلم اللّه که خیالی ز تنم بیش نـماند   بلکه آن نیز خیالیست که می‌پندارند
(غ ۲۲۹)

خواجو:

هر شب خیالش آید به چشمم   شخص ضعیفم بـیند خـیالی
(دیوان ۳۴۸)

هم او:

اگر خیال تو آید به پرسشم روزی   بجز خیال نیابد نشـانی از بـدنم
(همان ۷۲۰)

۱۰. خود او دربارهٔ خوف و خطرهای عشق:

عجایب ره عشق، ای رفیق، بسیار است   ز پیش آهوی این دشت، شیر نر بدوید

۱۱. رازپوشی: در عالم تصوّف و عرفان، همچون هر آیـین رازوارهٔ دیگـری، بـر رازپوشی و نگهداشت هرگونه اسرار و رموزی از عشق، مناسبات میان دو سوی آن، آنچه در محافل خاص عرفا می‌گذرد، وقایع و احوال روی نموده بر رهروان و نظایر این امور از هر فردِ بیرون از این دایره و بازگو نکردن یافته‌های خواص بر بی‌بهرگان از این عوالم، به‌ویژه بر اهل زهد و ظاهر، که به چشم انکار و تکفیر بر شیفتگان و مستان یار می‌نگرند، تأکید شده است. به‌ویژه از ماجرای حلّاج (مق ۳۰۹) به بعد، حفظ اسرار عرفان، خواه بر اثر ترس و روح محافظه‌کاری و خواه به هر دلیل دیگر، بیش از پیش

مورد توجه و تأکید قرار گرفت، زیرا همگنان او قتل فجیع وی را عمدتاً به سبب بی‌احتیاطی و بی‌پروایی او و افشای راز درون پرده بر اغیار بویژه اهل شرع و حکم ظاهر دانستند. بعدها هم که نظیر این واقعه بر امثال عین‌القضاة (مق ۵۲۵) و شیخ اشراق (مق ۵۸۷) رفت، در میان عرفا این موج بحث و تأکید و توصیه افزایش نیز یافت. در شعر عارفانه، یا باری شعری که به هر روی زیر تأثیر تصوف و عرفان قرار داشت نیز مضامین مربوط به نگهداشت راز و پوشیدن احوال از اغیار، خود به زمینه یا بنمایه‌ای ویژه بدل گشت و سخن از راز و رازپوشی و پیامدهای گوناگونِ عیان ساختن اسرار بر ارباب قشر و اصحاب جهل و ظاهر به گونه‌ای فزاینده بر سر زبان سرایندگان افتاد، چنان‌که گذشته از خواص اهل عرفان، دیگر شاعران نیز به‌ویژه در غزل، خویشتن را از زمرهٔ اهل راز خواندند و از آنچه درون پرده می‌گذرد سخن راندند. باری، شیخ اشراق می‌گوید که او روزی لوحی را که شیخ او برابر وی داشته بود به آواز بلند می‌خواند، در حالی که نااهلی در کنار او بود و بر سر آن خبرِ مسطور بر لوح با وی جدال آغاز نهاده. آنگاه پیری او را به سبب بیان راز با غیر ملامت کرده بود. «پیر گفت: حق به دست شیخ است. سرّی که از ذوق آن ارواح گذشتگانِ بزرگ در آسمان رقص می‌کردند تو با کسی که روز از شب بازنشناسد بازگویی، سیلی خوری و شیخ ترا به خود راه ندهد.» («فی حالة الطفولیه»، مجموعهٔ آثار فارسی ۲۵۴) نجم رازی، پس از وصف جمال مخدّرهٔ غیب: «فی‌الجمله تا این غایت که مشایخْ برقع غیرت را بر روی ابکار غیب می‌بستند، و تتق عزّت را به دست بیان برنمی‌انداختند تا جمال عرفان عیان نشود، از بهر آن بود که رُجولیت عبودیت در هر طایفه‌ای مشاهده نمی‌کردند.» (مرصاد ۱۱۹) او آنگاه حکایت خواهر حسین بن منصور حلاج و یک نیمهٔ روی پوشیدن و دگر نیمه باز گذاشتن را می‌آورد، که در پاسخ مردی که سبب یک نیمه باز نهادن پرسیده بود گفت: «تو مردی بنمای تا من روی بپوشم. در همه بغداد یک نیم‌مرد است و آن حسین است. اگر از بهر او نبودی، این نیمهٔ روی هم نپوشیدمی.» عزیز نسفی: «هرکه عاشق نشد پاک نشد [...] و هرکه عاشق شد و عشق خود را آشکار گردانید پلید بماند و پاک نشد، از جهت آن‌که آن آتش که از راه چشم به دل وی رسیده بود از راه زبان بیرونش کرد. آن دل نیم‌سوخته در میان راه بماند. از آن دل مِن بعد هیچ کاری نیاید، نه کار دنییٰ، نه کار عقبیٰ و نه کار مولیٰ.» (الانسان الکامل ۱۱۸) اگر بگوییم آنچه بر گِرد راز عشق و پوشیدن از بیگانه، بیان‌ناپذیر بودن آن، پیامدهای بازگفتنش و... بر روی هم یکی از دل‌انگیزترین گونه‌های مضامین را به‌ویژه در غزل پارسی تشکیل

داده، سخنی به گزاف نگفته‌ام. در این زمینهٔ ویژه، مضامین مولانا از حیث ژرفا و دردشناسی، و آنِ سعدی و حافظ از نظر گیرایی و دل‌انگیزی، مکانی ممتاز داشته است. مولانا تعبیری عالی و در عین حال عجیب در این باب دارد: دهان بستن جنین و تغذیه از راه ناف:

دهان ببسته‌ام از راز چون جنین غمم — که کودکان به شکم در، غذا خورند از ناف

(کلیات ۳، ۱۳۱)

و دستور و سفارشی از این سان:

در حلقهٔ قلاشی، زنهار تا نباشی — چون غنچه چشم‌بسته، چون گل دهان‌گشاده

(۵، ۱۶۲)

شیخ:

هزار جهد بکردم که سرّ عشق بپوشم — نبود بر سر آتش میسّرم که نجوشم

(غ ۴۰۵)

خواجه:

سخن عشق نه آن است که آید به زبان — ساقیا، مَی ده و کوتاه کن این گفت و شنفت

افشای راز خلوت ما خواست کرد شمع — شکر خدا که سرّ دلش در زبان گرفت

گفت: آن یار کزو گشت سر دار بلند — جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد

به پیر میکده گفتم که: چیست راه نجات؟ — بخواست جام می و گفت: راز پوشیدن

۱۲. تضمین و مضمون‌گیری از سعدی:

در سراپای وجودت هنری نیست که نیست — عیبت آن است که بر بنده نمی‌بخشایی

(غ ۵۰۳)

* * *

خانلری و قزوینی در شمار و چگونگی ابیات یکسان‌اند، اما سلیم نیساری از این میان تنها ۹ بیت را اصیل دانسته و بیتهای ۸، ۹ و ۱۰ را، شاید با گشاده‌دستی، زاید انگاشته است، حال آن‌که نه از حیث معنایی غریبگی می‌کنند و نه از نظر سبکی.

غزل آمیزه‌ای است متناوب از مضامین عرفانی و عاشقانه. ابیات را از نگاه این نگارنده می‌توان بر دو سنخ کلی تقسیم کرد، که از جهتی عکس یکدیگرند: یکی آنهایی که در شکل بیان عاشقانه عرضه شده‌اند و چنانچه فرضاً در شعری بیایند که ابیاتی آشکارا عارفانه در آن نباشد تا مفهوم کل شعر را در ذهن خواننده به سمت و

سوی ایده‌های عرفانی بکشاند بسیار بعید است که او برداشتی جز صِرف عاشقانه از آنها داشته باشد. تعداد این دست ابیات چربشی آشکار دارد. دستهٔ دیگر، یا اقلیتی از ابیات، به عکس، چنان‌اند که در هر شعری که واقع شوند، یعنی قطع‌نظر از سنخ مضامین دیگر ابیات، تعبیری غیرعرفانی از آنها نمی‌توان کرد. این ابیات عمدتاً عبارتند از بیتهای ۱، ۲، ۱۰ و ۱۱. در بیتهای ۱ و ۲ آن اطلاق و عمومیتی که فقط در مورد معشوق عرفانی می‌تواند مصداق یابد وجود دارد. بیت ۱۰ سخن از مخاوف و مهالکی چنان بزرگ و بسیار می‌گوید که تنها درخور عرفان است، و سرانجام در بیت ۱۱ به رازی اشارت می‌رود «کزان سازند محفلها» و همین وجه آیینی آن و مجلس اهل راز به طبع مانع ارادهٔ معنایی غیرعرفانی یا تجسّم فضایی معمولی در ذهن است.

شعر نمونه‌ای است گویا برای آنچه من قصد طرح آن را برای بیان شیوهٔ تقسیم‌بندی موضوعیِ اشعار از دیدگاه خودم و روشی که باورمند به کارایی آن (ولو به‌طور نسبی) هستم دارم. پیرو این موضوع، نخست پرسش خود را طرح می‌کنم: شعری از این‌گونه را از نظر معنی یا ساختار معنایی چه باید نامید؟ عارفانه؟ عاشقانه؟ یا آمیزهٔ این هردو؟ مشکل ما از این لحاظ معمولاً در اشعار آمیغی از مضامین عاشقانه و عارفانه است، وگرنه، نه در مورد شعرهای کلاً عارفانه مشکلی از حیث تسمیه و تشخیص و تفسیر داریم، و نه در باب نوع کلاً عاشقانه. از نوع نخست مثلاً می‌توان غزلهای الا یا ایهاالساقی، در ازل پرتو حسنت، دوش دیدم که ملایک، و زاهد ظاهرپرست را یاد کرد، و از گونهٔ دوم دل من در هوای روی فرّخ، ای پستهٔ تو خنده زده بر حدیث قند و امثال اینها را برشمرد. قطعاً توجه داریم که موضوع بحث تنها حول عارفانگی یا عاشقانگی است، وگرنه غزلیات دیگری هم در معانی دیگر هست که بیرون از حیطهٔ این بحث است، مثلاً غزلهای کلاً وصفی، مدحی، دوستانه، مدحی، رثایی، مناسبتی و غیره. همچنین لابد توجهی هم به یکی دیگر از مبادی و ملاکهای این بحث ساختاری داریم، و آن این‌که در عصر سعدی و حافظ هنوز از نظر تاریخی به دورهٔ موسوم به سبک هندی، که گاهی گسستگی اندیشه یا عدم تمامیت در یک شعر روی می‌نماید و در درون آن حتی تناقض معنایی و محتوایی بروز می‌کند، نرسیده‌ایم، یعنی در روزگار مورد نظر ما به‌طور معمول یک اندیشه یا سمت و سوی کلّی در هر غزل قابل تشخیص است که شاعر آن را از کف نمی‌دهد و به ناسازگاریهای توجیه‌ناپذیر معنایی دوچار نمی‌شود. (این را همین جا باید بیفزایم که در مورد شخص حافظ پیشتر به برخی ایرادهایی که از جهت تناقض‌گویی در درون یک غزل

واحد از سوی بعضی حافظ‌پژوهان مطرح شده پاسخ گفته‌ام، در عین این‌که به وجود تناقضهای موضوعی و فکری در میان غزلهای مختلف، آن هم به گونه‌ای آشکار و گسترده و فراوان، قایل یا مُذعن بوده‌ام. در این باره، نک. ج ۱، زیر عنوان «جز وحشتم نیفزود»، ۳۶۰ به بعد.)

و اما در تشخیص این‌که شعری عارفانه و روحانی یا عاشقانه و حِسّانی است می‌توان از یک قاعدهٔ مطرّدِ شعری سود جست، و آن این‌که بنا بر اصل مطلق وحدت (unity) و تمامیت (integrity) اجتماع نقیضین در یک شعر ممکن نیست، یعنی یک شعر نمی‌تواند همزمان عارفانه و عاشقانه (به معنای صرفاً بشری یا شهوی) باشد، و اگر کسی بگوید جمع این‌دو ممکن است مشکل دو تا بلکه بیشتر می‌شود، زیرا با چنین کوسه و ریش‌پهنی باید از او پرسید: اصلاً عاشقانه چیست و عرفانی کدام است. آمیختن این‌دو در شعری واحدْ تنها در صورتی است که شاعر اندیشه‌ای گسسته و پریشیده داشته باشد یا از برخی تعاریف و رسوم نوظهور عصر ما (مثلاً «عرفانی» نام نهادن جنسی‌ترین اشعار از سوی عده‌ای) پیروی کرده باشد. در صورت برخورد به چنین شعری کاری نمی‌توان کرد جز این‌که از خیر نامگذاری کلی و جامع برای آن بگذریم و تنها بر پایهٔ پاره‌متن (هر بیت یا هر بخش شعر در درون خود) عمل کنیم (کاری که در باب برخی اشعار هندی یا هندی‌وار انجام می‌دهیم) و بگوییم این بیت چنین است و آن بیت چنان. اما در دورهٔ مورد نظر ما می‌توان اندیشهٔ کلیِ حاکم بر هر غزل و غیر آن را (گرچه گاهی به دشواری و دقت) تشخیص و آن را تسمیه به عارفانه یا عاشقانه کرد. در این راه، چنان‌که پیشتر هم آمد، معمولاً کاراترین و استوارترین روش، اتکا بر خود شعر مفروض و قراین موجود در آن و تجزیه و تحلیل عناصر گوناگون ساختاری آن است، و تا سرحدّ امکان نباید به اطلاعات بیرونی (= برونْشعری) توسل جست، لیکن چنانچه اینها کافی و کمک‌حال نیفتاد باید از دیگر آثار خود شاعر مدد گرفت. اگر باز کفایت نکرد ناگزیر از رجوع به شعر همزمانان و آنگاه همدوره‌های او، و سرانجام به هنجارها و ارزشهای فرهنگی و اندیشه‌های فراگیر روزگار یا سدهٔ وی خواهیم بود. طی کردن چنین مراتب و ترتیبی خود گویای روشمندی و پرهیز از کلّی‌گوییهای بی‌پایه و زمینه (متأسفانه عادت عمومی و خصلت قومی ما) خواهد بود. بسیار بعید است که با وجود پیمودن این انگاره‌ها و مراحل، باز مشکلی باقی بماند. البته امکان خطا یا به اصطلاح ریسک، همیشه در این ابواب (همچون همهٔ امور و علوم انسانی) وجود دارد، اما تأکید می‌کنم که در هر حال و

دست‌کم تا حدود زیادی می‌توان اندیشهٔ چیره بر شعر را، از جمله در محدودهٔ دو گونهٔ یاد شده، تعیین کرد، زیرا در روزگاران گذشته، برخلاف عصر جدید که آن را عصرِ درآمیختن مکاتب و مسالک می‌خوانند، معمولاً در هر برهه‌ای نوعی اندیشه و بینش و گرایش که از نظر رواجْ گسترده‌تر و فراگیرتر بوده و از جهت تلقیهای عمومی ارزشمندتر و والاتر از آنهای دیگر شمرده می‌شده قابل تشخیص است. مثلاً در برهه‌ای عیش و عشق بشری، تفکر قومی، دینی، عرفانی و... بر چیزهای دیگر چربش داشته، و در حدود عصر حافظ فراگیرترین گرایشها دین، مذهب (به‌ویژه برخی مذاهب)، در حکمت و کلامْ اشعریگری، و نیز تصوف و عرفان بوده (چنان‌که در جای خود از هرکدام سخن رفته است). به‌ویژه مسلک اخیر در میان فرزانگان غلبه داشته است، هرچند بدیهی است میزان و چگونگی تأثیرپذیری از آن در میان شعرا و شعرها متفاوت بوده است. تفاوتهای یاد شده را به گمان من به دقت باید در نظر داشت.

بنا بر این، غزل حاضر، از نگاه این نگارنده و با انگاره‌های گفته شده، عارفانه یا اگر دقیقتر بگوید: دارای رنگ، حال و هوا و سمت و سوی عارفانه است، زیرا ابیاتی که در ظاهر و از نظر شکلی عاشقانه‌اند نیز در نهایت زیر پوشش همان چهار بیت عرفانیِ پیشگفته و همسو با آنهایند، هرچند از حیت کمیت و تعداد در اقلیت قرار دارند، زیرا در این مورد، کمیت و تعداد، گرچه در جای خود خالی از اهمیت نیست، لیکن تأثیری تعیین‌کننده ندارد. آری، بنا بر ملاکهای مذکور و در شرایطی و اشعاری خاص، حتی وجود یک دو بیت مسلماً عارفانه یا بی‌گمان عاشقانهٔ بشری می‌تواند کلیت شعر را زیر سایهٔ خود بگیرد. البته مشکلاتی دیگر هم ممکن است در این میان رخ بنماید، همچون بهره‌گیری از مضامین عاشقانه برای ایده‌های عرفانی یا به عکسْ عرفان و تصوف برای عاشقانه‌سرایی (چنان‌که در عصر ما گهگاه به‌ویژه در غزل جدید دیده می‌شود)، و یا آنچه از مقولهٔ استفادهٔ ابزاری از تصوف و عرفان در اشعاری با محتوایی دیگر گفتیم، که هریک از اینها هم حکم خاص خود را دارد. اما سخن این نگارنده دربارهٔ قرار دادن کلیت محتوای شعرْ زیر شمول و پوشش یکی از دو گونهٔ مورد بحث، هرگز به معنای کلی‌گویی و به اصطلاح یک‌کاسه‌سازی از نوع معمول و معتاد آن نیست، چه این شیوه خود لغزشگاهی در تحلیل و تفسیر شعر است. به عکس، در این خصوص مسلماً آن تحلیلهایی صحیح‌تر و صائب‌تر است که بیشتر بر روی بیان نسبیتها و متغیرها تمرکز دارد تا اطلاقها و تعمیمهای فاقد زمینه و دسته‌بندی‌های کلّی

و جزمی. در نتیجه، بهتر آن است که پس از تعیین نوع یا معنای کلّیِ غالب بر شعر (آن هم با ملاکهای دقیقتر و مطمئن‌تر) حتی‌المقدور حدود و میزان و نسبت هر شق را بیان کنیم، مثلاً فلان شعر تا چه حد به حاقّ و روح عرفان نزدیک است؟ به دیگر سخن چه‌قدر از این حیث اصیل یا تقلیدی است؟ آیا استفاده‌ای صرفاً ابزاری از معانی یا مصطلحات عرفانی در جهت معانی نامتجانس یا متفاوت و اغراض غیرعرفانی صورت گرفته یا نه؟ و...

و اما یکی از عناصر این شعر، که کمک بسیار به بیان محتوای آن کرده، قافیه و ردیف‌بندی خاص آن است، و این نقش، قطع‌نظر از گوشنوازی و دل‌انگیزی آوایی آن است. «نیست که نیست» در همهٔ ابیات، بجز بیت ۹ (که مطابق قواعدْ مجاز است که تنها در یک موردْ معنایی متفاوت داشته باشد و معنایش «وجود ندارد که ندارد» است) به‌طور ثابت دارای معنای «نیست که نباشد» است، و چنین ردیفی آنگاه که به قوافی مختوم به «ی» نکره می‌پیوندد در جهت اطلاق و تعمیمی است که خود روح و سرشت بنیادین بینش عرفانی است. بدین‌سان بیتهای ۱ و ۲ با بیان این اصل فراگیر که هیچ نظر و بصر و سَری در جهان وجود ندارد که به «او» ننگرد و نیندیشد همچون پیکانی جهت‌نما سمت و سوی کل غزل را از نخستین گام روشن می‌کند.

۱ حاصل کارگه کَون و مکان این همه نیست
باده پیش آر، که اسباب جهان این همه نیست

۲ از دل و جان، شرف صحبت جانان غرض است
همه آن است، و گرنی دل و جان این همه نیست

۳ منّت سِدرَه و طوبی ز پیِ سایه مَکَش
که چو خوش بنگری، ای سرو روان، این همه نیست

۴ دولت آن است که بی خونِ دل افتد به کنار
ورنه با سعیِ عمل باغ جِنان این همه نیست

۵ پنج روزی که درین مرحله مهلت داری
خوش بیاسای زمانی، که زمان این همه نیست

۶ بر لب بحر فنا منتظریم، ای ساقی
فرصتی دان، که ز لب تا به دهان این همه نیست

۷ دردمندی من سوختهٔ زار نزار
ظاهراً حاجت تقریر و بیان این همه نیست

۸ زاهد، ایمِن مشو از بازی غَیرت، زنهار
که ره صومعه تا دیر مغان این همه نیست

۹ نام حافظ رقم نیک پذیرفت، ولی
پیش رندان رقم سود و زیان این همه نیست

۱. ناصر بخارایی، با ردیف عکس آن، که احتمالاً یکی از این‌دو غزلْ جوابی به دیگری است:

مسجد و میکده در ملک خدا این همه هست
فسق پنهانی و زهدِ به ریا این همه هست
(دیوان ۲۰۴ غ ۱۲۰)

کارگه، کارگاه: = کارخانه، که خواجه هرکدام را چند بار به کار برده و این‌دو در بیشتر موارد دارای مدلولی یکسان‌اند، همچنان‌که «کارگه کون و مکان» یا «کارگاه

هستی» (۴۲۶/۵) با کارخانه به همین معنی برابر است، مثل کارخانه‌ای که در آن «ره علم و عقل نیست» یا «تغییر می‌کنند»، اما «کارگاه» گاهی از حیث سطح و وسعت کوچکتر از کارخانه به نظر می‌رسد و مثل کارگاههای کوچک یا فردی در زمان خود ماست، مثل «کارگاه خیال». (نک. ح ۲۹۷/۵.) البته واژهٔ «کارخانه» نیز اگرچه در «بسا سرا که درین کارخانه خاک سبوست» به معنای محدود کارگاه سفالگری است، لیکن خواجه آن را هم در بزرگترین ابعاد، یعنی جهان هستی به کار برده است. (نیز نک. ح ۵۷/۴.)

اسباب جهان این همه نیست: هریک از این واژه‌ها می‌تواند حامل بیش از یک معنی باشد. اسباب (اشیا و امتعه + دم و دستگاه + علل و وسایط)؛ جهان (گیتی + جهنده = زود زایل شونده)؛ این همه (آن‌قدرها یا چندانی یا چیز مهمی + «این همه» که ما می‌بینیم یا می‌پنداریم، بدین وسعت که به چشم ما می‌آید) و نیست (فعل ربطی + فعل تام = وجود ندارد، نابوده است) اینها معانیی است که بیش یا کم و برحسب سلیقهٔ هریک از ما قابل اراده‌اند. اما «جهان» به همان دو معنی و به صورت ایهام در بسیاری از ابیات آمده است؛ سعدی (در لخت دوم، البته دیگر ایهامهای بیت مورد نظر نیست):

آن نه شخصی، که جهانیست پر از لطف و کمال

عمر ضایع مکن، ای دل، که جهان می‌گذرد

(غ ۱۷۸)

۲. عماد فقیه:

ای دل، ار طالب وصلی، هوس از جان بگسل　　　غم جان با طلب صحبت جانان خوش نیست

(دیوان ۸۸)

به نظر می‌رسد یکی از این‌دو از دیگری تأثیر پذیرفته باشد. اما دیگر معاصر این‌دو، ناصر بخارایی، همین مضمون را مطلع غزلی هم‌روال غزل عماد قرار داده است، ضمن این‌که «صحبت جانان» در هرسه مشترک است، و «شرف» در بیت حافظ و ناصر:

جان ما بی‌شرف صحبت جانان خوش نیست

حکم سلطان وصال است که: هجران خوش نیست

(دیوان ۲۰۹)

قزوینی: غرض اینست وگرنه؛ اقدم و اکثر نسخ مثل خانلری است. در باب ضبط

قزوینی، به فرض هم که آن را بهتر بدانیم، باید لامحاله فکری برای تکرار «غرض» (با توجه به این‌که تکرار واژه، بدون این‌که یکی از آنها تفاوتی معنایی داشته باشد، کمتر ممکن است در شعر حافظ روی نماید) بکنیم، و آن این‌که یکی از این‌دو را به معنایی متفاوت بگیریم. غرض به معانی مختلفی چون نشانهٔ تیر (منتهی‌الارب) یا همان آماج، غایت، و جمع آن به صورت «اغراض و علل» در حکمت و کلام می‌آید. (نک. دهخدا) می‌توان گفت: غرض (اول) همان غایت یا به معنای اخیر است، و دومی یعنی مقصود (معنای معمولی).

۳. سِدره: نک. ح ۷۳/۱.

طوبی: نک. ح ۶۰/۳.

سایه: مجازاً به معنای لطف و رأفت و محبت و احسان؛ اگرچه سایه در مورد درخت می‌تواند معنای حقیقی خود را داشته باشد، لیکن در باب دو درخت که آدمیان سایه‌اش را درنیافته‌اند ناگزیر مجاز خواهد بود، یعنی چشم یاری، نیکی و مهر از کسی نداشته باش، حتی اگر سرشت و ریشه‌ای بهشتی داشته باشد.

خوش: ایهامی ظریف به طوبی دارد، که به معنای خوش و خوشاست و همریشه با «طِیب» = خوشی و خوبی، «طَیِّب» = خوب، خوش و پاک.

بنگری: در این نیز می‌توان ایهامی متصور بود: الف. نگاه کنی (به سایه)؛ ب. نیک درنگری و تأمل کنی (در قضیه).

سرو روان: سرو را پیشتر داشتیم و در آن سخن رفت. (ح ۸/۸) اما سرو روان از دو جهت به یار و دلدار خوش‌اندام و بلندبالا (که با همین صفت «روان» از سرو بوستانیِ پای در گِل متمایز می‌شود) اطلاق می‌گردد: نخست به معنای حقیقی یا وضعی واژه، یعنی متحرک، جنبان و پویان، که پیداست صفت جاندار است. پس هرجا که سرو روان (یا چمان، خرامان و غیره) می‌آید مراد معشوق بشری است (در شعر عاشقانه) و یا جایگزین بشر (در شعر عارفانه). دوم معنای دیگر «روان» (= جان و روح) که معمولاً به صورت ایهامی و به معنای ثانوی نسبت به معنای حقیقیِ یاد شده می‌آید، از این روی که از جهت دلپذیری، آرامبخشی و روح‌فزایی در درون جان و روان گوینده است. بدیهی است که سرو روان، چه به دلیل روانی و پویندگی و چه از این روی که به قول سعدی او را «جای در جان و دل است»، همواره بر سروِ پای در گِل برتری دارد. بیت حافظ نیز بر همین پایه، یعنی برتری سرو روان بر سدره و طوبی، قرار دارد، هرچند شاعر تصریحی به آن نمی‌کند و لزومی هم به آن نمی‌بیند، زیرا خوانندهٔ شعر

را برخوردار از آگاهی پیشینی از این سنت و استعمال شعری می‌داند. و اما به گمانم پیداست که «سرو روان» در اینجا نه به معنای معشوق شاعر بلکه از شمار خطابهای لطیف و شاعرانه به خواننده است، زیرا معشوق آسمانیِ همیشگیِ شاعرْ شأنش اجلّ از این است که ناز و منت درختان، حتی از نوع بهشتی، را برای سایه‌شان بکشد. حافظ هم خطاب به خواننده و بر مبنای برتری یاد شده، او را توصیه به مناعت و بلندطبعی و بی‌نیازی، حتی نسبت به بهشت و مافیها، می‌کند. این را نیز فراموش نکنیم که زیربنای اندیشگی بیتْ در تفاوت فاحش فکر و فهم عاشق و زاهد است، عاشقی که خود چیزی جز یار نمی‌خواهد، و زاهدی که به پاداش بندگی و پرستش خویش جز بهشت و سدره و طوبی نمی‌طلبد.

۴. باز از تفسیرها یا ترّهات مولانا دارابی: بهشت، که حق تعالی شفقت و کرامت می‌فرماید، دولتی است که بی‌خون دل و محنت به دست آمده [...] و اِلّا سعی و عمل آدمی این نیست که بهشت در برابر آن دهند... الخ. (لطیفهٔ غیبی ۲۵) حاصل غیب‌گرایی‌ها و قدسی‌سازی‌ها در باب حافظ نباید هم جز اینها باشد. مولانا از حدّاقل اندیشه در افاضاتش بی‌بهره است، مثلاً این‌که بهشت را بی‌کمترین سعی و خون دلی به اهل آن ارزانی می‌کنند و... که طبق معمول تحمیق یا احمق و بی‌ذوق انگاشتن دیگران است و کوششی در یکسره دینی یا در نهایتْ صوفیانه فرانمودن کلّ افکار حافظ.

در بیان محتوای بیت، نخست ناگزیر از گزینش ضبط بهتر هستیم، که احتمالاً همین متن حاضر باشد. قضا را اقدم و اکثر نسخ هم همین است. (نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۳۱۳.)

قزوینی: سعی و عمل؛ عرف اهل زبان معمولاً به همین وجه خویگر است و چه بسا «سعیِ عمل» را غریب می‌بینند. نمونه‌اش هم ضبط دهخدا از این بیت مطابق قزوینی است. (امثال و حکم ۲، ۸۴۱) شاید کمتر ذهنی به این سو بگراید که شاعر در اینجا به هیچ روی نمی‌خواهد بیفایدگی سعی آدمی را منکر شود و دولت را به اصطلاح مثل هلوی توی گلو تلقی کند (هرچند در جای خود مضامین فراوان در این باره هست که بخت و دولت را چیزی ورای کوشش یا خواست آدمی می‌نمایاند.) اما بیت، به نظر این نگارنده، مربوط به «عمل» (= شغل دیوانی) و دغدغه‌ها و مخمصه‌های آن است (چنان‌که به‌ویژه سعدی بارها در آثارش بر آن تأکید کرده است.) بدین‌سان «سعیِ عمل» را می‌توان چیزی چون اضافهٔ نشوئی (= سعیِ ناشی از

کار دیوانی) گرفت. پس شاید خواجه می‌خواهد بگوید: شغل دیوانی و دولت و تنعّم آن به وزر و وبال آن نمی‌ارزد. در هر حال، بیت مطابق خانلری (و چند چاپ معتبر دیگر) چنین معنایی دارد، خواه خواننده آن را بپسندد و خواه قزوینی و چاپهای همسان آن را. سعدی، دربارهٔ جاه‌طلبی اهل مشاغل دیوانی:

نویسنده را گر ستون عمل بیفتد، نبرّد طناب امل

(بوستان ۴۵)

(نویسنده = دبیر یا کاتب دیوان) نیز: «عمل پادشاه دو طرف دارد: امید و بیم، یعنی امید نان و بیم جان، و خلاف رای خردمندان باشد بدان امید در این بیم افتادن.» (گلستان ۷۰) و: «عمل پادشاه چون سفر دریاست، خطرناک و سودمند؛ یا گنج برگیری یا در طلسم بمیری.» (همان ۷۲) حال اگر هم با «سعی و عمل» موافق باشید، چنان‌که گفتم نظایر بسیار دارد، چون «بزرگان گفته‌اند: دولت نه به کوشیدن است، چاره کم جوشیدن است.» (همان ۱۲۰) در هر حال «دولت» هم تناسب بیشتری با شغل دیوانی و دولتی دارد.

جِنان: (به کسر) جمع جَنَّة (= جَنّت: بهشت) که نباید آن را با «جَنان» (به فتح = دل) اشتباه کرد.

۵. فردوسی، در یکی از مقدّمه‌های گویای خود در آغاز پادشاهی یزدگرد سوم:

زمانه زمانیست چون بنگری ندارد کسی آلت داوری

بیارای خوان و بپیمای جام ز تیمار گیتی مبر هیچ نام

(شاهنامه ۸، ۳۱۱)

بعید نیست که خواجه از آن نیز تأثیر پذیرفته باشد، به‌ویژه که در بیتهای دیگر سخن از باده هم در میان است، ضمن این‌که حافظ هم زمان (= زمانه) را در برابر «زمانی» نهاده است. نیز کمال اسمعیل:

چندین غم بیهوده به خود راه مده کاین پایهٔ عمر نیز چندانی نیست

پنج: از اعداد تکرارشدنی یا معنی‌دار است، چنان‌که در حافظ مثلاً حکم میر نوروزی پنج روز است (۴۴۵/۳) صحبت گل پنج روز (۲۷۱/۱) و: هرکسی پنج روزه نوبت اوست (۶۰/۵) یا سعدی:... مگر این پنج روز دریابی (گلستان ۵۲) اموری چون پنج نوبت نماز، و به همین دلیل پنج نوبت زدن در درگاهها و دربارها، پنج تن آل عبا و غیره خود می‌تواند در شهرت آن مؤثر افتاده و بر خاطرهٔ ذهنی مردم از این عدد افزوده باشد.

زمانی: زمانی محدود، اندکی، دمی

زمان: زمانه، دهر، روزگار

زمان این همه نیست: الف. وقت و مجال چندانی نیست و زودا که درمی‌گذرد؛ ب. اساساً کلّ زمان یا مرور دهور یا تاریخ (مبتنی بر زمان) چیز چندانی نیست.

۶. فنا: در لغت نیستی و نابودی، نیست و نابود یا سپری شدن است. (منتهی‌الارب، دهخدا) و نیز مرگ جسم، به در شدن روح از بدن، زوال و غیره. در اصطلاح تصوف و عرفان، مخفف «فناءِ فی الله» که تعاریف و تعابیر مختلف از آن می‌شود، مثل: زوال شعور سالک بر اثر استیلای ظهور حق بر باطن وی و نیز سقوط و زوال اوصاف مذموم، در مقابل «بقاء» که وجود و پدید آمدن اوصاف محمود است. (معین) تبدیل صفات بشریت به صفات حق و خصایص الهی (دهخدا) فنای عبد در حق و فنای جهت بشریت او در جهت ربوبیت (سجادی، فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی)

در منابع تصوف، از آن روی که فنا در حق یا محو و استهلاک و زوال نفس جزئی در نفس یا روح کلی، خود غایت و غرض از سلوک در طریقت و وصول به عرفان است سخنان فراوان در این باره می‌رود، که برخی نقل می‌شود. جرجانی: فناء: زوال اوصاف ناپسند است، همچنان‌که «بقاء» وجود اوصاف پسندیده است. فنا بر دو گونه است: یکی آنچه گفتیم، و آن با کثرت ریاضت دست می‌دهد؛ و دوم عدم آگاهی از عالم مُلک و ملکوت است و از طریق استغراق در عظمت باری و مشاهدهٔ حق حاصل می‌گردد، و این سخن مشایخ که «الفقرُ سَوادُ الوجهِ فی الدارَین» (فقر، سیاهرویی در دو جهان است) اشاره بدان است. (التعریفات ۱۷۶) گفته‌اند: نخستین کسی که از فنا و بقا (در تصوف) سخن گفت ابوسعید خرّاز (ف ۲۷۹) بود. (سلمی، طبقات الصوفیه ۲۲۸) او فنا را به اشتغال کامل قلب به حق و انصراف از غیر او تعریف کرده است. او «گفت: فنا آن است که متلاشی شود از خود به حق، و بقا آن است که حاضر شود با حق.» (عوارف‌المعارف، ترجمهٔ پارسی ۱۹۱) ابونصر سرّاج: آنان که در باب فنای بشریت به خطا افتادند سخنان متحققان در فنا را شنیدند و گمان بردند مراد فنای بشریت است، پس به وسوسه افتادند. برخی ترک خوراک و آب کردند و پنداشتند که بشریت عبارت از قالب است و آنگاه که جثه ضعیف شود صفت بشریت زایل می‌گردد، پس می‌تواند به صفات الهی متصف شود. این گروه نادان و گمراه فرق میان بشریت و اخلاق بشریت را نیک درنیافتند، زیرا بشریت هیچگاه از بشر زایل نمی‌شود، همچنان‌که

رنگ سیاهی از سیاه زایل نمی‌گردد و سپیدی از سپید. این اخلاق بشریت است که برحسب غلبهٔ انوار حقایق تغییر و تبدیل می‌پذیرد، و صفات بشریت عین بشریت نیست. (اللمع ۵۴۳) قشیری: «قوم اشاره کرده‌اند به فنا و گفته‌اند: پاک شدن است از صفات نکوهیده، و اشاره کرده‌اند به بقاء به تحصیل اوصاف ستوده، و چون بنده از این‌دو حال به یکی موصوف بود به هیچ حال ازین خالی نبود. چون این اندرآید آن دیگر برود، متعاقب باشند بر یکدیگر.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۰۶ ـ ۱۰۷) خواجه عبدالله انصاری: «از میدان معاینه، میدان فناست. قوله تعالیٰ: کُلُّ شیءٍ هالکٌ اِلّا وجهَهُ لَهُ الحکمُ وَ اِلیه تُرْجَعونَ [قصص ۸۸] فنا نیستی است. و آن نیست گشتن به سه چیز است در سه چیز: نیست گشتن جُستن در یافته، نیست گشتن شناختن در شناخته، و نیست گشتن دیدن در دیده.» (صد میدان ۷۲ـ۷۳) فنا خالی شدن از تمامی احوال است، از قبض و بسط و جمع و تفرقه و جز اینها. عبّادی: «رونده می‌باید که در این طریقت به همه اوصاف و اقوال و احوال از جمع و تفرقه فانی گردد تا آنگاه در حزب الهیت به فیض ربانی احکام او به نیک‌حکمی بدل شود آنچه در خود فانی شده باشد تا نجات اصلی باقی گردد. ازینجا رونده را اسم بشریت بیفگنند، نام باقی بر وی نهند.» (التصفیه فی احوال المتصوفه ۲۰۷) عزالدین محمود کاشانی: «فنا عبارت است از نهایت سیر الی‌الله، و بقا عبارت از بدایت سیر فی‌الله، چه سیر الی‌الله وقتی منتهی شود که بادیهٔ وجود را به قدم صدق، یکبارگی قطع کند، و سیر فی‌الله آنگاه محقَّق شود که بنده را بعد از فنای مطلق، وجودی و ذاتی مطهّر از لوث حدثان ارزانی دارند تا بدان در عالم اتّصاف به اوصاف الهی و تخلّق به اخلاق ربّانی ترقی می‌کند.» آنگاه در بیان علت اختلاف سخنان در این باره: «و اختلاف اقوال مشایخ در تعریف فنا و بقا مستند است به اختلاف اقوال سایلان؛ هر کسی را فراخور فهم و صلاح او جوابی گفته‌اند و از فنا و بقای مطلق به سبب عزّت آن تعبیر کمتر کرده.» (مصباح‌الهدایة ۴۲۶) حکیمی چون خواجه نصیر نیز در این معنی به نظر موافق سخن گفته است: «در وحدت، سالک و سلوک و سیر و مقصد و طالب و طلب و مطلوب نباشد، کُلُّ شیءٍ هالکٌ الّا وجهَه، و اثبات این سخن و بیان هم نباشد و اثبات و نفی، متقابلان‌اند و دویی مبداءِ کثرت است. آنجا نفی و اثبات نباشد و نفیِ نفی و اثبات اثبات هم نباشد و نفی اثبات و اثبات نفی هم نباشد، و این را فنا خوانند.» (اوصاف‌الأشراف، باب ششم ۶۸، به نقل از رجایی، فرهنگ اشعار حافظ ۵۳۴؛ نیز به پژوهش استاد فقید ۵۲۵ـ ۵۳۹ در این باره بنگرید.) استاد فروزانفر: «فنا نزد صوفیه دارای مراتب مختلف و متفاوت است مانند فنای از

مخالفات در مقام عمل و فناء از اخلاق ذمیمه در مرتبهٔ تزکیه و تهذیب نفس و غیبت از اشیاء در حال سکر [...] ولی فناءِ ذات را که عبارت از اضمحلال وجود خلق و تحقق به وجود حق باشد به طوری که امتیاز برداشته شود اکثر صوفیه روا نشمرده‌اند، ولی اگر فنا را به عدم شعور عبد به وجود خود هنگام شهود وجود حق فرض کنیم این معنی را همهٔ طوائف صوفیه مقبول و پسندیده داشته‌اند.» (معارف بهاءِ ولد، حواشی و تعلیقات مصحح ۲۸۷) اصطلاحاتی نزدیک به فنا هم هست، مثل محْو، طَمْس، مَحْق و غیره. محو: ستردن صفات ذمیمه از خود، و مقابل آن اثبات: اتصاف به صفات حمیده است. بعضی گفته‌اند محو فنای افعال عبد در فعل حق، و طمس فنای صفات بنده در صفات حق، و مَحق فنای ذات بنده در ذات حق است. (فروزانفر، همان ۳۱۰) گفتنی است در عرفان مسیحی نیز چیزی چون فنا و پیوستهٔ آن یعنی بقا وجود دارد. در آنجا هم گفته می‌شود که: نفس جزئی همواره چیزی از آنِ خود دارد که یکسره از میان نمی‌رود، و این همان چیزی است که در عرفان اسلامی به بینونت یا جدایی فرجامین (و البته دردناک) میان عبد و معبود تعبیر می‌شود. (در این باره، نک. استیس، عرفان و فلسفه ۱۱۵، ۱۲۸ ـ ۱۳۰.)

در میان شعرای عارف، عطار بارها سخنانی گویا دربارهٔ فنا و متضایف آن یعنی بقا دارد، از جمله در ردّ فنای ذات آدمی در ذات حق (=مَحق):

ممکن نبوَد که هیچ مخلوقی　　　گردید خدا و یا خدا گردد
امّا سخن درست این باشد　　　کز ذات و صفات خود فنا گردد
(دیوان ۱۸۷)

مولانا بر آن است که در حالت فنا حتی راز هم وجود ندارد:

راز او گوید که دارد عقل و هوش　　　چون فنا گردد، فنا را نیست راز
(کلیات ۷، ۱۲۴)

عراقی و آرزوی او:

تمنا می‌کند مسکین عراقی　　　که دریابد بقا بعد از فنایی
(کلیات ۲۹۸)

از شاعران عرفانگرا، خواجو بارها فنا و بقا را آورده، گاه به معنای عرفانی:

منزل پیر مغان کوی خرابات فناست　　　آخر، ای مغبچگان، راه خرابات کجاست؟
(دیوان ۶۴۰)

اما گاهی هم میان دو معنای عادی و عرفانی «فنا» بازی و ایجاد ابهام می‌کند، که تا

حدودی یادآور کار ارادتمند او، خواجهٔ شیراز، است، مثلاً در غزلی با صبغهٔ عارفانه:

تا کی زنید تیغ جفا بر شکستگان؟ سهل است اگر بقای شما در فنای ماست
(دیوان ۳۹۲)

خواجو، اگر بقا طلبی، از فنا مترس چون بنگری، فنای تو عین بقای تست
(همان‌جا)

نظری به موارد کاربرد «فنا» در اشعار حافظ می‌رساند که او تا چه حد میان معنای مرگ جسم و مرگ یا ترک صفت (عرفانی) بازی و گمان‌افکنی کرده است. بیت متن نمونه‌ای از این شیوه است، که از سویی می‌توان آن را به معنای عادی یا لفظی گرفت و چنین معنی کرد: ما در شرف مرگ و نیستی هستیم؛ اگر تو (ساقی) با جرعه‌ای حیاتبخش به نجات ما برنخیزی زودا که به کام مرگ خواهیم افتاد. پیداست این کمیِ فاصله را با دو لفظ «لب» و «دهان» (که ایهام به لب و دهان آدمی نیز دارد) نشان می‌دهد. از سوی دیگر معنای عارفانه را هم به تأویلی دیگر می‌توان اراده کرد: ما در شرف فنای از صفات بشری هستیم؛ فرصت غنیمت دان و با جرعه‌ای از بادهٔ عشقْ کار ما را تمام کن، یا از لب دریای فنا به دهان یا اعماق آن درانداز. حافظ دقیقاً همین معامله را با برخی دیگر از موارد فنا کرده است، به نحوی که در آنها ارادهٔ هردو معنی ممکن است، و خواننده درمی‌ماند که مقصود کدام است:

در ره عشق ز سیلاب فنا نیست گذار کرده‌ام خاطر خود را به تمنای تو خوش

و این مورد، که نشان می‌دهد موضوع به هیچ روی تصادفی و به دلیل اشتراک معنی نیست، و شاعر تعمّدی در این بندبازی شاعرانه دارد:

در ره عشق از آن سوی فنا صد خطر است تا نگویی که چو عمرم به سر آمد رَستم

که «عمرم به سر آمد» افادهٔ مرگ معمولی دارد، در حالی که در لخت نخست سخن از آن امور و مسایلی است که عارف می‌باید پس از رسیدن به فنا رعایت کند تا حاصل کشف و شهود او از میان نرود.

این نگارنده در جلد ۱ دربارهٔ کلیت تفاوتهای میان شاعران عرفانگرایی چون سعدی، خواجو، سلمان و حافظ با شاعران عارف (به معنای مصطلح کلمه) مثل سنایی، عطار، مولانا و عراقی بحث کرده است (از جمله زیر عنوان «جز وحشتم نیفزود».) در اینجا تنها اشاره می‌کند که این نحوهٔ برخورد حافظ و امثال او با مصطلحات و مفاهیم تصوّف و عرفان تا حدود زیادی طبیعی است، زیرا با توجه به تلقیهای منفی از تصوف، به‌ویژه در مورد شخص حافظ، چگونه می‌توان انتظار

داشت که اینان دقیقاً از راه و رسم متصوفه و معانی مصطلحِ اصطلاحات آنان پیروی کنند؟ به هر حال و چنان‌که بارها تأکید شده تعهّد اینان بیش و پیش از هرچیز به خود شعر است تا امور مکتبی این یا آن فرقه از جمله تصوّف. همچنین حافظ در مورد واژهٔ «اجل» هم، که مشابه معنای لفظی «فنا»ست، به همین صورت با گمان‌افگنی عمل کرده است:

وصل تو اجل را ز سرم دور همی داشت　　　از دولت هجر تو کنون دور نمانده‌ست

(نیز نک. ح ۳۹/۵.) به طور کلی در مورد کاربردهای «فنا» در اشعار خواجه می‌توان گفت: اگرچه در بیشتر آنها به همین معنای معمول مرگ و نیستی یا عدم آمده است، لیکن نمونه‌های آنچه گفتیم نیز کم نیست.

و اما این مضمون که شرابْ نفی و رفع‌کنندهٔ عدم و فنا (مطابق ضلع اول معنایی بیت حافظ) است در شعر عرب هم می‌آید. مثلاً ثعالبی دربارهٔ «اِبنةُالکَرْم» (= دختر رز) شعری نقل می‌کند بدون ذکر نام شاعر، که بیتی از آن این است:

بَناتُ ٱلکُروم تُسَلِّی ٱلهُموم　　　و تُحیِی ٱلسُّرور و تَنْفِی ٱلعدم

(ثمارالقلوب، ترجمه ۱۲) که معنایش روشن است و از نفی عدم سخن می‌گوید.

لب تا به دهان: ایهام یا استخدام: الف. به معنی حقیقی (= از لب تا دهان آدمی) ب. مجازی (= از لبه تا دهانهٔ دریای مرگِ تن یا فنای عرفانی) ایهام «ز لب تا به دهان» در مورد مرگ و فنا به احتمال از کمال اسمعیل (که خواجه توجه بسیار به اشعار او نشان داده) گرفته شده است:

تو در دهن گوری و من بر لب گور　　　از لب بــه دهـن دراز راهـی نـبود

(دیوان ۹۶۵)

نیز امیرخسرو (با ذکر «فنا» در بیتی با محتوای شبیه بیت متن):

به یکی جرعهٔ می بازخر از خود ما را　　　که به بازار فـنا در گـرو یک نـفسیم

(دیوان ۴۰۹)

۷. سلمان:

حال من شوریده چه محتاج بیان است؟　　　رنگ رخ من بین، که بیانیست مـوجّه

(دیوان ۲۶۹)

تقریر: بیان چیزی با عبارت (جرجانی، التعریفات ۶۷)

۸. غیرت (غیرت محبوب): دربارهٔ غیرت مُحب یـا عـاشق پـیشتر سـخن رفت. معشوق (یا حق) هم به‌نوبهٔ خود نسبت به عاشقْ احساس غیرت دارد و به بیان ساده

دوست نمی‌دارد که جز خودْ کسی یا چیزی دیگر در دل او جای گیرد و حریم عزت و حرمت خودش شکسته شود. صوفیه این جنبه از غیرت را نیز، همچون غیرت عاشق، مستند به احادیث متعدد کرده‌اند، مثل: اِنَّ اللهَ (یا: الحقَ) غَیورٌ، و: أَتَعْجبونَ مِنْ غَیرةِ سعدٍ فَوَاللّهِ لَاَنا اَغْیَرُ مِنهُ وَ اللهُ اَغیرُ مِنّی... الحدیث، و: لَیسَ اَحدٌ اَغْیَرَ مِنَ اللهِ. (صحیح مسلم، ج ۴، ص ۲۱۱؛ اِحیاءالعلوم، ج ۲، ص ۳۰ و ج ۴، ص ۱۱۷؛ صحیح بخاری، ج ۳، ص ۱۷۰ و... فروزانفر، احادیث مثنوی ۱۸، که به چند مأخذ دیگر هم رجوع داده‌اند.) شاید بیشتر این حدیث نبوی، که در اشاره به آیهٔ قرآنی است، محل استناد صوفیه بوده است: اِنَّ اللهَ غَیورٌ یُحِبُّ کلَّ غَیورٍ وَ مِن غَیرَتِهِ حَرَّمَ الفَواحشَ ظاهرَها و باطنَها. (که ناظر بر چند آیه است، به‌ویژه انعام ۱۵۱ و اعراف ۳۳. در این مورد، نک. ری‌شهری، میزان‌الحکمة ۷، ۱۵۲۶۳ ح؛ وسائل الشّیعة ۱۴، ۱۰۷.) صوفیه می‌گویند: حضرت حق به دلیل غیرت خویش اولیای خود را ناشناس برای اغیار قرار داده به فحوای حدیث قدسی: اَولیائی تحتَ قَبائی (یا: تحتَ قِبابِ غَیرَتی) لایَعْرِفُهُمْ غَیری (احیاءالعلوم، ج ۴، ص ۲۵۶؛ کشف‌المحجوب هجویری، ص ۷۰، به نقل از احادیث مثنوی ۵۲) حدیث دیگر: لاشخصَ اَغیرُ مِنَ الحق. (به نقل از ماسینیون، قوس زندگی منصور حلاج ۱۹) متصوفه سخنانی غالباً لطیف در این باره دارند، و چنان‌که رسم ایشان است به تفسیر آیات و احادیث بر وفق مشرب خویش پرداخته‌اند. «از سَری [سقطی] حکایت کنند که پیش وی این آیه برخواندند: وَ اِذا قَرَأْتَ القرآنَ جَعَلْنا بَیْنَکَ و بینَ الذّینَ لایُؤْمِنونَ بِالآخِرَةِ حِجاباً مستوراً [اِسراء ۴۵ ـ م] سری اصحاب را گفت: دانید که این حجاب چیست؟ این حجاب غیرت است و هیچ‌کس نیست غیورتر از خدای تعالی و معنی آنک گفت حجاب غیرت است آن است که کافران را اهل نکرد معرفت صدق دین را.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۴۱۸) و در ادامه، غیرت را به همان دو گونه، غیرت حق و غیرت عبد، بخش می‌کند: «واجب چنان کند که گویی غیرت دو است: غیرت حق بر بنده، و آن، آن بود که خلق را اندر وی نصیب نکند و او را از ایشان ربوده دارد، و غیرت بنده حق را ـ سبحانه و تعالی ـ آن بود که احوال و انفاس خویش به غیر حق مشغول ندارد.» (همان ۴۲۱) پیر هرات: «محبت با غیرت همعنان است. آنجا که آتش محبت آمد سَموم باد غیرت بخاست.» (رسائل خواجه عبدالله انصاری ۱۲۹) عارف دلسوخته، احمد غزالی، در بیانی دل‌انگیز، ملامت عاشق را در حق خویش برخاسته از غیرت معشوق می‌داند: «ملامت خلق برای آن بود تا اگر یک سر موی او بیرون می‌نگرد یا از بیرون متنفَّسی دارد یا متعلَّقی، قطع شود [...] پس یک بار دیگر غیرت معشوق بتابد، ملامت

بانگ بر سلامت زند رویش از خود بگرداند، در حق خود ملامتی گردد؛ "ربَّنا ظَلَمْنا" اینجا روی نماید.» (سوانح 15-16) نجم رازی از غیرت حق به سبب سرگرم شدن آدم به لذات بهشت می‌گوید: «در حال، غیرت حق تاختن آورد که: ای آدم، ترا نه از بهر تمتّعات نفسانی و مراتع حیوانی آفریده‌ایم [...] خوف آن است که این‌چه نیم روزت در بهشت بگذاشتیم و حُجُب فروگذاشتیم تا ما را چنین فراموش کردی و به غیر ما مشغول گشتی [...] اگر خود یک روزت تمام بگذارم یکباره ما را فراموش کنی [...] ای آدم، از بهشت بیرون رو و ای حوا، ازو جدا شو "اهبطوا مِنها جمیعاً" ای تاج، از سر آدم برخیز...» (مرصاد ۹۲ـ۹۳) «غیرت و عزّتْ اقتضای تعزّز کند از غیریت.» (همان ۲۷۴) در شرح اثر بزرگ ابن‌عربی می‌خوانیم: «راه سلامت، که عجز عبدیّت است، نگاه دار، و به صفت ربوبیت ظاهر مشو، که غیرت احدیت به تو پردازد و در لَهَب نار جلال کبریا اندازد.» (خواجهٔ پارسا، شرح فصوص‌الحکم ۱۸۴) استاد فروزانفر بحثی نغز دارد در شرح این بیت مولانا:

غیرت آن باشد که او غیر همه‌ست　　　آنک افزون از بیان و دمدمه‌ست

(مثنوی ۱، ۱۰۵)

«غیرت: مکروه داشتن شرکت غیر است در حق خود [...] مورد آن، به نحو اغلب و اکثر، انتفاع شهوانی است و منشاءِ آن حس مالکیت و انحصارطلبی. [...] صوفیان اباحتی این صفت را اثر بقای نفسانیت و خودپرستی افراطی شمرده و آن را نکوهش کرده‌اند [...] اما غیرت به معنی حفظ حریم حق و حدود احکام الهی و حقوق و سنن ملّی از صفات گزیدهٔ مردان خدا و آزاده‌مردان جهان است، و با غیرتی که عامّهٔ خلق و مغلوبان هوی و خشم و انتقامجویان خام و ناتمام و کتاره‌بندان سر گذرها بدان می‌نازند تفاوت روشن و عظیم دارد [...] اطلاق غیرت در مورد حق تعالی بدان جهت است که، به اعتقاد صوفیان، او عاشق و معشوق بِالذّات است و به حکم "یُحِبُّهُمْ وَ یُحِبُّونَه، المائده، آیهٔ ۵۴" او نخست صلای محبت درانداخت و شور عشق برانگیخت و به جمال بی‌نهایت خویش عشق ورزیدن آغاز کرد و جهان را مظهر جمال لم‌یزلی ساخت [...] و می‌دانیم که غیرت و عشقْ همزادان و مصاحبان دیرینه‌اند، از جهت معشوق برای آن‌که ناز معشوقی با دوبینی در جنگ است و بدین جهت هر معشوقی چنان می‌خواهد که عاشق جز بر رخ او ننگرد و جز یاد او بر دل نگذراند، و از سوی عاشق بدان نظر که عاشق از سر همهٔ مرادها برمی‌خیزد و تنها یک خواهش برای او باقی می‌ماند و آن وصال معشوق است. پس به وسیلهٔ فنای مرادها در یک خواست،

ارادهٔ عاشقانه قوّت شگرف می‌گیرد [...] حق تعالی از همه جهان غیورتر است زیرا غیرت او از دو ناحیت نیرو می‌گیرد یکی عاشقی و دیگر معشوقی و نازنینی و بدین سبب گناه شرک را نمی‌بخشد. (النساء، آیهٔ ۱۱۶) و آدمی به هرچه دلبسته شود حق تعالی مطلوبش را درهم می‌شکند و رقم فنا و نیستی بر آن می‌کشد [...] همچنین خدای تعالی به صفت وجوب وجود و اطلاق محض متصف است و هیچ موجودی، خواه مجرّد یا مادّی، بدان صفت موصوف نمی‌گردد [...] و اقتضای حفظ حریم حرمت وجوب، ناکامی و نامرادی ممکنات است.» (شرح مثنوی ۲، ۶۸۰ـ ۶۸۲) سنایی در «کارنامهٔ بلخ» در صفت ارباب طریقت:

همه را کرده غیرت باری　　　از قبول زمانه متواری
(مثنویها ۱۵۷)

که بدین معنی است که غیرت معشوق سبب شده تا آنان به هیچ چیز دیگر در زمانه دل ندهند. عطار:

بی او نفسی مزن، که ناگاه　　　تیغت زند او، که بس غیور است
(دیوان ۱۳۳)

مولانا بر آن است که غیرت حق بر خود تا آنجاست که او هم سلطان خویش است و هم پرده‌دار خود:

زهی غیرت که بر خود دارد آن شه　　　که هم سلطانْ وی است و پرده‌دارْ او
(کلیات ۵، ۴۰)

عراقی در «لمعات»:

غیرتش غیر در جهان نگذاشت　　　لاجرم عین جمله اشیا شد
(کلیات ۳۸۰)

او نیز، چون بسیاری از متصوفه، بر دار شدن حلاج را ناشی از غیرت الهی می‌داند:

کم زند تا لاف توحید تو هرکس، غیرتت
بر سر دار ملامت ریسمان انداخته
(همان ۹۳)

همچنین دلیل این را که حق هردم به گونه‌ای تجلی می‌کند غیرت (رشک) می‌داند:

ز رشک تا نشناسد ترا کسی، هردم　　　جمال خود به لباس دگر بیارایی
(همان ۲۹۹)

و اما حافظ نیز در اشعارش انواع غیرت را مضمون سخن قرار داده است، که در

جای خود دیده‌ایم و خواهیم دید. (دربارهٔ غیرت مُحب یا عاشق، نک. ح ۵۰/۸، و برای غیرت عشق، ح ۱۰۷/۴.)

بیت متن می‌گوید: زاهد غرور به طاعات خود دارد و به جای حق به طاعات خویش مـی‌نگرد و مـی‌نازد (که زهدستیزان و ظاهرگریزان آن را نوعی شرک انگاشته‌اند، یعنی چیزی که خداوند همه‌چیز را به غیر آن مـی‌بخشاید.) بنا بر این، غیرت حق از آن روی که زاهد مشغول به غیر شده تاختن می‌آورد تا او را از درون پیلهٔ خودبینی و صورت‌پرستیِ رایج در صومعه به دیر مغان، یعنی عوالم رهایش، یگانگی و وارستگی و گریز از عالم ظواهر بکشاند. می‌دانیم که دیر مغان از نظر عاشق عارفْ جهان آرمانی، اما از نگاه «زاهد ظاهرپرست» کفر و زندقه است (به دلالت «دیر» و «مغان» هردو). پس شاعر به زاهد هشدار می‌دهد که: چندان به خود و طاعات خویش مناز، زیرا آن «دلبر که در کف او موم است سنگ خارا» [مطابق قزوینی] وقتی غیرت آورد، برایش کشاندن تو از آن بدین، خُردترین کار ممکن است. نیز به ایهام یا بازی ظریف میان «غیرت» و «تغییر»ی از این دست نیز باید توجه داشت.

رهِ صومعه: قزوینی: ره از صومعه؛ گذشته از اتفاق نسخ با این وجه، به راستی کدام پارسی‌گوی باذوقی است که در این مورد از تقابل میان «از» و «تا» سود نجوید؟ چه رسد به شاعری با یکچنین دقت و وسواسی در زبان. به‌ویژه برای دلالت بیت بر تغییری که ذکر شد، آمدن «از» ضرورتی انکارناپذیر دارد تا مبدأ را هم در برابر مقصد با وضوح بیشتری برساند.

۱۱. بیت زمینه در نفی نام و ننگ و شهرت نیک و بد و کلاً صلاح‌گریزی رندان دارد. (نک. ج ۱، زیر عنوان «زدیم بر صف رندان».)



غزل دارای تنوّعی چشمگیر در مضامین ابیات است، از کوچک شمردن کائنات، این‌که خاصیت دل و جان چیزی جز پیوستن به دلدار نیست، بی‌نیازی از بهشت، اقبال بی‌دغدغه، آسان گذراندن عمر گذران، فنا، شوریدگی آشکار شاعر، غیرت عارفانه، و بی‌اعتنایی رندانه به سوزیان جهان و نیکنامی ظاهر. اما اگر قرار باشد یک قدر یا مخرج مشترک از مجموع مضامین و ابیات بگیریم به گمانم در آخرین لخت غزل باشد، یعنی ناچیز انگاشتن حاصل و باقیِ همهٔ سود و زیان‌های حیات گذران و کلاً هرآنچه آدمیان از هر گروه و راه و رَسته‌ای، هرکدام به وجهی و به تمهیدی، برای آنها

جوش و جلا می‌زنند؛ ضمن این‌که بدین‌سان بار دیگر نه تنها بیت تخلص به دلیل ناگزیری و الزام درج نام شاعر از اریکهٔ بلندی نیفتاده بلکه خود اوج غزل یا جان کلام آن شده؛ مگر نه این‌که لخت آخر منزلت مَثَل یافته است؟

و اما آنچه سبب شده تا تفاوتهای ابیات، اعم از محتوایی و شکلی، حس نشود یا باری کمتر به چشم بزنند، باز معجزهٔ ردیف است، ردیفی که خودْ همه چیز جهان صورت را ناچیز می‌شمارد، به گونه‌ای که خواننده در هنگام ادای هرکدام می‌تواند شانه‌ای به نشان بی‌اهمیتی بالا بیندازد. می‌توان لحظه‌ای چشم بر هم نهاد و حدس زد که اگر این شعر ردیف نمی‌داشت یا داشت ولی بدین گویایی و دلالتگری در مورد محتوای ابیات نبود آیا باز هم شاهد چنین تشکل و تمرکزی در کل غزل می‌بودیم؟ گمان می‌کنم در کلّ ساختار معنایی غزل، بیتی که کمترین تجانس را با دیگر ابیات دارد بیت ۷ باشد، که به یکباره از دردمندیی سخن می‌گوید که اندکی تفاوت با روح نسبتاً شاد و پذیرای بقیهٔ ابیات دارد، اما ردیف تا حدودی توانسته آن را هم زیر پوشش خود بگیرد، هرچند محتوای این بیت هم نه آنچنان ناسازگار است که مثلاً به حساب تناقض معنایی گذارده شود، و اگر قرار بر توجیه باشد می‌توان گفت درد عشق نه همچون دردهای عادی است بلکه سرشته با احساس پذیرش و خوشنودی درونی است.

۱ جز آستان توام در جهان پناهی نـیست
سـر مـرا بـجز ایـن در حـواله‌گـاهی نـیست

۲ عَدو چو تـیغ کشـد، مـن سپر بـیندازم
کـه تـیر مـا بـجز از نـاله‌ایّ و آهـی نـیست

۳ چـرا ز کـوی خـرابـات روی بـر تابم؟
کزین به‌ام به جهان هیچ رسـم و راهـی نـیست

۴ زمانه گر بـزند آتشـم بـه خـرمن عـمر
بگو بسوز، کـه بـر مـن بـه بـرگ کـاهی نـیست

۵ غـلام نـرگس جـمّاش آن سَهی‌قدّم
که از شراب غـرورش بـه کس نگـاهی نـیست

۶ مباش در پی آزار و هرچه خواهـی کـن
کـه در شـریعت مـا غـیر ازیـن گـناهی نـیست

۷ عِنان‌کشیده رو، ای پادشاه کشور حسن
که نیست بر سر راهـی کـه دادخـواهـی نـیست

۸ چـنین کـه از هـمه سـو دام راه مـی‌بینم
بـه از حـمایت زلفت مـرا پـناهی نـیست

۹ خَزینهٔ دل حافظ بـه زلف و خـال مـده
کـه کـارهای چـنین، حـدّ هـر سـیاهی نـیست

۱. حواله‌گاه: جایِ سپردن، محل حواله (معین) = حوالتگـاه (۳۵۳/۵) از حـواله و حوالت (نک. «حوالت» در: ح ۳۵/۴.)

۲. عَدو: استعمال پارسی‌زبانان، مبدَّل «عَدُوّ» عربی

سپر: پهلوی spar سنسکریت phara، -phalaka (سپر) ارمنی aspar؛ اسپر: آلتی فلزی و مدوّر، که به هنگام حملهٔ دشمن آن را محافظ بدن قرار می‌دادنـد. (مـعین، حـاشیهٔ برهان) به عربی «جُنَّة» گویند. (برهان) پیداست آنچه دربارهٔ ریشهٔ واژه آمد از یافته‌های دانش زبانشناسی و زبانهای باستانی است با پیشینه‌ای که به طور کلّی از سدهٔ نوزدهم

میلادی فراتر نمی‌رود. اما پیش از آن، به دلیل فقدان چنین دانشی، اَشکالی از ریشه‌یابی‌های عامیانه و نادرست رواج داشت، که روزگار خواجه نیز از این شمول برکنار نبود. قضارا نمونه‌ای روشن از این ریشه‌یابی‌های نادرست یا ایجاد ارتباطهای پندارین میان واژه‌ها و امور و احوال مربوط به آنها در خصوص همین واژهٔ «سپر» است، چنان‌که در یکی از مهمترین منابع موجود دربارهٔ جنگ‌افزارها در قدیم مطالبی آمده، که با توجه به این‌که احتمالاً حافظ نیز چون دیگر گذشتگان در این باره همین‌گونه می‌اندیشیده است نقل می‌شود: «چون آدم (ع) تیر اول بر زاغ بهشت انداخت خطا کرد. جبرئیل (ع) بخندید. آدم از آن خجل شد. تیری دیگر زد، سه پر بزرگ خویش را پیش داشت تا بزد. و اشتقاق سپر از آن سه پر زاغ است.» (فخر مدبّر، آداب الحرب و الشَجاعة ۲۴۰ ـ ۲۴۱) دیدیم که مؤلف «سپر» را در اصل واژه‌ای مرکب (سه‌پر) پنداشته، حال آن‌که ریشهٔ درست آن نشان می‌دهد که spar واژه‌ای بسیط است و ربطی هم به «سه» و «پر» ندارد. این اشتقاق‌سازی نظایر بسیار دارد، مثلاً فردوسی «پسر» را «به سر» می‌پندارد و می‌گوید کسی که پسر دارد «پس از مرگ باشد سر او به جای» (شاهنامه ۲، ۱۱) در حالی که ریشهٔ آن pusar و pus است. (حاشیهٔ برهان، ص ۴۰۵؛ فرهنگ ریشه‌شناختی) یا در مورد نام اَبَرپهلوان خود می‌گوید رودابه وقتی از بار گران رهید گفت: «رَستم» و نام پسر را رستم نهادند (۱، ۲۳۹) در حالی که رَتَئوسْتَخْمَ در پهلوی یعنی دارای تن نیرومند. البته توقعی جز این از آن عصر داشتن نامعقول است.

سپر انداختن: تسلیم و مغلوب شدن، ابراز ناتوانی کردن، بازآمدن از کاری یا چیزی با اقرار به عجز؛ سعدی:

بیا، که ما سپر انداختیم اگر جنگ است　　　به خشم رفتهٔ ما را که می‌برد پیغام؟
(غ ۷۱)

شاعر به تلویح می‌گوید که «تیر آه گوشه‌نشینان» مؤثرتر از هر تیغی است.

۳. برتافتن: فعل پیشوندی، مرکب از بر (پیشوند) + تافتن (که مصدر از بن ماضی است؛ مصدر از بن مضارع: تابیدن) از ایرانی باستان tāfta (صفت مفعولی) و مادهٔ مضارع آن مشتق است از ایرانی باستان tāpa از ریشهٔ ـ tap = پیچیدن، تابیدن، از ریشهٔ هند و اروپایی ـ te(m)p = بسط دادن، کشیدن، رشتن (فرهنگ ریشه‌شناختی) روی برتافتن = روی برگرداندن، رویگردان و منصرف شدن

۴. م: در «آتشم» ضمیر یا شناسهٔ ملکی مقدّم‌افتاده، متعلق به «عمر» (= آتش به خرمن عمرم)

به برگ کاهی: مهین‌دخت صدیقیان «به» را به معنای «برابرِ» می‌داند. («چند نکتهٔ

دستوری در شعر حافظ»، کیهان فرهنگی، س پنجم، ش ۸، آبان ۱۳۶۷، ص ۶۵.)

۵. جَمّاش: برگرفته از تازی، ولی در آن زبان معنایی در اصل متفاوت دارد: جَمْش: نوره نهادن، جَمیش: نوره، صحرای بی‌گیاه، و زهار موی‌سترده؛ جمّاش: مرد دوستدار زهار موی‌سترده (لسان‌العرب) البته در عربی هم جمّاش به معنای غمّاز و لعبگر آمده است؛ در شعری منسوب به مجنون:

و مَفروشةِ الخَدَّینِ وَرداً مُضَرَّجا   اذا جَـمَشَتْهُ العَـینُ عـادَ بَـنَفْسَجا
(دیوانُ مجنونِ لیلی، 60)

(و دو عارض او چنان است که گوییا با گلهای خون‌رنگ مفروش شده / آنگاه که چشم بر آن غمزه می‌کند به رنگ بنفشه درمی‌آید.) عدنان زکی درویش، شارح دیوان، در حاشیه نوشته: جَمَشَتْهُ العین: غَمَزَتْهُ العین. در هر حال پـارسی‌زبانان آن را کـاملاً تلطیف کرده‌اند، چنان‌که تنها معنای آن در این زبـان عـبارت است از: شـوخ، دلربـا، دلفریب، فسونکار (معین) جمّاش از کهن‌ترین متون دری به این سو به کار مـی‌رفته؛ رودکی:

خلّخیان خواهی و جمّاش‌چشم   گِردسرین خواهی و بارِک‌میان
(آثار منظوم ۴۸۸)

من چنین زار از آن جماش شدم   همچو آتش مـیان داش شـدم
(همان ۶۰۹؛ داش: تنور سنگی)

جمال‌الدین عبدالرزاق:

زاغ با طیلسان چو مـحتسبی   کَامر مـعروف آشکـارا کـرد
او شد از باغ و نرگس جمّاش   قصد دوشـیزگان رعـنا کـرد
(دیوان ۱۲۹)

انوری:

جمّاش بدان دو چشم عیّار   قلاش بدان دو زلف ناهِب
(دیوان ۱، ۳۴)

جمّاش بیشتر صفت چشم و گاهی هم برای شخص، نقش یا تصویر و همانند اینها آمده است؛ نظامی چندین بار به کار برده، از جمله:

ز شیرینکاری آن نقش جمّاش   فروبسته زبـان و دست نـقاش
(خسرو و شیرین ۶۶)

سعدی:

که برقعیست مرصّع به لعل و مروارید		فروگذاشته بر روی شاهد جماش
(غ ۲۹، بخش مواعظ)

سَهی قد: نک. ح ۴/۶.

سهی قدّم: قزوینی: سهی سروم؛ مطابق دفتر دگرسانیها تنها قدیمترین نسخه (تـ) مثل قزوینی است، و چهار نسخهٔ قدیم بعدی «سهی قدم» دارند.

۶. آزار: غزالی: «و بیشتر قرّاآن جاهل این دقایق نشناسند، و خویشتن را فراهم گیرند از کسی که احتیاط نکند، و وی را برنجانند و باشد که با پدر و مادر و برادر و رفیق سخنهای درشت گویند چون دست به آفتابه و جامهٔ ایشان دراز کرده باشند؛ و این همه حرام است. چگونه روا باشد که به سبب احتیاطی که واجب نیست آزار خلقی کنند که حرام است؟» (کیمیا ۱، ۱۴۳) به گفتهٔ بسی از عارفان، از جمله عزیز نسفی، آزار بدترین گناه است: «ای درویش! در بند آن مباش که علم و حکمت بسیار خوانی و خود را عالم و حکیم نام نهی، و در بند آن مباش که طاعت و عبادات بسیار کنی و خود را عابد و شیخ نام کنی، که اینها همه بلا و عذاب سخت است. از علم و حکمت به‌قدر ضرورت کفایت کن [...] و از طاعت و عبادت به‌قدر ضرورت بسنده کن، و در بند آن باش که بعد از شناختن خدای، طهارت نفس حاصل کنی و بی‌آزار و راحت‌رسان شوی، که نجات آدمی درین است.» (الانسان‌الکامل ۸۱) (نیز نک «کم‌آزاری» در: ح ۶۷/۱۰.)

شریعت: «شریعتْ امر بود به التزام بندگی، و حقیقتْ مشاهدت ربوبیت بود. هر شریعت که مؤیَد نباشد به حقیقت، پذیرفته نبود، و هر حقیقت که بسته نبود به شریعت، با هیچ حاصل نیاید، و شریعت به تکلیف خلق آمدست و حقیقتْ خبر دادن است از تصریف حق. شریعتْ پرستیدن حق است و حقیقتْ دیدن حق است. شریعتْ قیام کردن است به آنچه فرمود، و حقیقتْ دیدن است آن را که قضا و تقدیر کردست و پنهان و آشکارا کردست. از استاد ابوعلی دقّاق شنیدم گفت: "ایاکَ نعبُدُ" نگاه داشتن شریعت است و "ایاک نستعین" اقرار به حقیقت.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۲۷)

شریعت ما: به نظر می‌رسد حافظ با گذاردن شریعت خود در برابر آنِ دیگران طنزی هم نثار آنان کرده باشد. (خواجه «شرع» را هم چند بار در اشعارش به کار برده است. نیز دربارهٔ زهد و زاهد، نک. ج ۱، زیر عنوان «زاهد غرور داشت».)

۷. عنان‌کشیده: صفت مفعولی = به درنگ و تأنّی رفتن و آهسته و نرم راندن است:

عنان‌کشیده‌رو، ای... الخ (دهخدا) پیداست در این‌گونه موارد کنایه است؛ مقابل آن: عنان‌گسسته (۲۴۸/۷)

دادخواهان راه: به دو صورت قابل تعبیر است: یکی این‌که دادِ خود یا بهرهٔ خود از حسن یار می‌خواهند، یا به تعبیر خود خواجه وقتی «نصاب حسن در حدّ کمال است» زکات آن را از او مطالبه می‌کنند؛ دیگر این‌که چنین حسن و جمالی همه را آشفته و سرگشته ساخته و به خاک سیاه یا خاک راه نشانده است، پس داد خود از عامل آن می‌طلبند.

قدسی، و به تبع او انجوی، و به پیروی از این‌دو سایه، این بیت را بر قزوینی و خانلری افزون دارند:

عقاب جور گشادست بال بر همه شهر　　　کمان گوشه‌نشینی و تیر آهی نیست

اگرچه بیتی بلند و تصویری است، و باز هرچند ایهام معهود حافظ را در چند بیت او میان «گوشه» (کنج + دو سر کمان) و نیز «کمان» (یا قامت پیران گوشه‌نشین) در بر دارد (در مورد اول، نک. ح ۲۷/۶ و ۳۹/۴، و در مورد دوم، نک. ۱۵۰/۳) اما افزودن آن به صِرف پسند و بدون اتکا بر نسخ معتبر، چیزی بجز ذوق‌ورزی محض در امری عمدتاً علمی به نام تصحیح متن نیست؛ ضمن این‌که محتوای بیت به ساختار شعر نمی‌خورد.

۸. پناه بردن از دام به زلف: خود پارادوکس می‌نماید، چون وقتی زلف به فحوای اشعار شعرا، از جمله حافظ، مثلاً «زلف او دام است و...» (۶۳/۳) پناه بردن به آن لابد به قصد پارادوکس‌سازی بوده است، مگر این‌که حمایت زلف یار را حمل بر هدایت شاعر یا سرنخ دادن به او برای رهایی از کثرات کنیم با استناد به:

گفتم که: بوی زلفت گمراه عالمم کرد　　　گفتا: اگر بدانی، هم اوت رهبر آید

اما از قضا خود این بیت هم پارادوکس (شطح) است. حل پارادوکس با پارادوکسی دیگر؟!

۹. خزینه: ممال «خزانه» (نک. ح ۳۵/۴.) بنا بر این هیچ فرقی میان این‌دو از نظر معنی نیست.

سیاه: در قدیم معمولاً به زنگیان (اهل زنگ = زنگبار) می‌گفتند، و «زنگی» را هم به مطلق سیاهپوست اطلاق می‌کردند (همچنان‌که در ادب غرب «نیجر» nigger معنای مطلق سیاه دارد.) سلمان زنگبار را برای زلف استعاره می‌کند:

از زنگبار زلف پراکنده لشکری　　　بر خویش جمع کرده به یغما همی رود

(دیوان ۱۱۲)

۷۷

۱ کنون که می‌دمد از بوستان نسیم بهشت
من و شراب فرحبخش و یار حورسرشت

۲ گدا چرا نزند لاف سلطنت امروز
که خیمه سایهٔ ابر است و بزمگه لب کشت؟

۳ چمن حکایت اردی‌بهشت می‌گوید
نه عارف است که نسیه خرید و نقد بهشت

۴ وفا مجوی ز دشمن، که پرتوی ندهد
که شمع صومعه افروزی از چراغ کَنِشت

۵ به‌می عِمارت جان کن، که این جهان خراب
بران سر است که از خاک ما بسازد خشت

۶ مکن به نامه‌سیاهی ملامت من مست
که آگه است که تقدیر بر سرش چه نوشت؟

۷ قدم دِریغ مدار از جنازهٔ حافظ
که گرچه غرق گناه است، می‌رود به بهشت

۱. غزل تأثراتی نشان می‌دهد از چند تن چون خیام، نزاری، حسن دهلوی و خواجو و مشابهاتی با عماد، به قراری که خواهد آمد؛ خواجو:

اکنون که از بهشت نشان می‌دهد نسیم　　بنشان غبار ما به نم ساغر، ای ندیم
(دیوان ۷۲۵)

من و شراب فرحبخش و... : «و» از نظر دستوری واو تخصیص خوانده می‌شود. شراب طهور و حور موعود بهشتی، وجه نقد خود را در شراب و معشوق حورنژاد شاعر یافته است، چنان‌که گفته:

آمرزش نقد است کسی را که در اینجا　　یاریست چو حوری و سرایی چو بهشتی

۲. از دربایستهای پادشاهی، یکی خیمه و خرگاه همایونی است و دیگر بزم آنچنانی. اما گدای زمین‌فرش و آسمان‌جُل هم در این بهشت اردیبهشتی برای خودش سلطانی است که قلمروش جهان طبیعت است. قضا را خیمهٔ او سر به ابر

می‌ساید و بزمش به جای فضای محدود درون دربار بر لب هر کشت خرّمی است. خیمه به سایهٔ ابر و بزم به کشت رنگین پرگل به صورت مضمر همراه با تفضیلی در این‌دو مانند می‌شود. تعمّدی در واژه‌های «ابر» و «کشت» هست، زیرا می‌خواهد آسمان و زمین هردو را زیر پای گدا بگستراند.

۳. خیام (منسوب):

جامی و بتی و بربطی بر لب کِشت — این هرسه مرا نقد و ترا نسیه بهشت

(رباعیات خیام ۱۱۵)

امیرحسن دهلوی:

به نقد امروز با او در بهشتم — مرا با نسیهٔ فردا چه کار است؟

(دیوان ۷۳)

اردیبهشت: «این ماه را اردیبهشت نام کردند، یعنی این ماه آن ماه است که جهان اندر وی به بهشت ماند از خرّمی، و "ارد"به زبان پهلوی مانند بود، و آفتاب اندرین ماه بر دَور راست در برج ثور باشد.» (نوروزنامه ۵) این‌که جزءِ «ارد» در پهلوی معنای مانند دارد مسلماً ناشی از عدم یا قلّت اطلاع گذشتگان از زبانهای باستانی است، که البته دانشی جدید با پیشینه‌ای نهایت از دو سده پیش به این سوست، چنان‌که پیشتر گفتیم و نمونه‌ای از موارد فراوان اشتقاق‌سازیهای نادرست پیشینیان را در مورد واژهٔ «سپر» دیدیم. (نک. ح ۷۶/۲.) اردیبهشت در فارسی‌میانه Urt-vahišt و Art-vahišt است. جزءِ اول = راستی [همریشه با همین راستی، راد و جز اینهاست ـ م] و جزءِ دوم در اوستایی vahišta = بهترین، وه (= به، که مبدّل آن است) + išt نشانهٔ صفت عالی، که همین واژه در زبان دری بدل به «بهشت» شده؛ بر روی هم یعنی بهترین راستی. (حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی، با تلخیص و قدری تغییر) اَشاوهیشته یکی از امشاسپندان [فرشتگان برتر یا مقرّب و موکل بر امور مختلف جهان ـ م] است که نگهبانی دومین ماه و سومین روز به او سپرده است. وی در جهان مینوی، نمایندهٔ پاکی و سپندی (تقدس) و قانون اهورامزداست، و در جهان خاکی، نگهبان آتش. (معین، حاشیهٔ برهان)

مضمون یا به تعبیری موتیفِ (بنمایهٔ) عیش موجود را در برابر بهشت موعود برگزیدن، چنان‌که می‌دانیم، در حافظ بارها و بارها در اشکال مختلف آمده، که بیت متن یکی از آنهاست. صورتهایی از آن را هم پیشتر داشته‌ایم، از جمله این بیت، که ضمناً حاوی همین ایهام در واژهٔ «بهشت» است:

در عیش نقد کوش، که چون آبخور نماند　　آدم بـــهشت روضـــهٔ دارالســـلام را

به همین سان است برگزیدن کوی یار بر بهشت نسیه، یا نقد وقت غنیمت شمردن و... جملگی این مضامین و بنمایه‌ها بر پایهٔ این اصل مهم تصوف و عرفان است کـه بهشت و دوزخ، به خلاف باور زاهدان و اهل شرع، تنها در آن جهان و پس‌افگن بـه مرگ و روز رستاخیز نیست بلکه امری است دایماً موجود و جاری. کوی یار بـرای اهالی عرفان در جهان کنونی، همین مفهوم و منزلت را دارد. عزالدین محمود کاشانی دربارهٔ عارفان: «و این طایفه‌اند که معاملت به نقد کنند و به نسیه تن در ندهند. آنـچه دیگران را فردا از لقا وعد است، ایشان را امروز عین نقد است.» (مصباح‌الهدایة ۳۹)

بهشت: ایهام خوانش در این واژه را به‌ویژه در حول و حوش روزگار حافظ بسیار می‌بینیم، مثلاً عماد:

به کیش عـاشق صـادق بـهشتی آن بـاشد　　که دامنت به کف آورد و جَیب حور بهشت

(دیوان ۳۵)

۴. دشمن: نک. ح ۶۲/۸.

صومعه: نک. ح ۲/۳.

کَنِشت: در رسم‌الخط پهلوی kanašiâ (مجمع) بلوشه، دستور پهلوی، ص ۲۵؛ عبری keneseth (جامعه) آرامی: کنوشتا (کنیسه)، تفس؛ بنا بر این به فتح اول صـحیح است، رک: کنست، کنیسه (معرّب)، کلیسا، کلیسیا. (معین، حاشیهٔ برهان) سنایی:

نیست را مسجد و کنشت یکیست　　سایه را دوزخ و بهشت یکـیست

(حدیقه ۳۴)

زو فـلک‌وار مســجد و مـؤمن　　زو کـــنشت و کـلیسیا ایـمن

(همان ۷۰)

مدلول «دشمن» را در حافظ پیشتر (مطابق ارجاع بالا) ذکر کرده‌ام. اینجا زاهد یـا صوفی صومعه‌نشین را زیر پرتو دشمن قرار می‌دهد، و به رغم ظاهر آرام بیت، یکی از تندترین انتقادهای او از اینان است. صومعه، چنان‌که دیده‌ایم، زاهـد و صـوفی را یکجا در بر می‌گیرد، به همان سان که مسجد و خانقاه هم در موارد مـتعدد ایـنهمانی یافته‌اند.

۵. عِمارت (کردن): عربی: عِمارة = الف. آبادان یا تـعمیر کـردن؛ ب. آبـادانـی و تعمیر؛ ج. بنا و ساختمان.

عمارت به می کردن: خاقانی در قصیده‌ای که واژهٔ «رطل» را در اغـلب ابـیات آن

التزام کرده و گفتگویی هم با رطل و مَی دارد (که گمان می‌کنم حافظ را این شعر خوش آمده) می‌گوید:

جز بدین رطل گران هیچ عمارت نکنم   چار دیوار گلین را که در آن مهمانم

(دیوان ۷۸۲)

خشت ساختن از خاک ما: از بنمایه‌های خیامی است:

از تن چو برفت جان پاک من و تو   خشتی دو نهند بر مَغاک من و تو

وانگاه برای خشت گور دگران   در کالبَدی کشند خاک من و تو

(رباعیات خیام ۱۵۷)

در باب بیت متن دو احتمال می‌توان داد: یکی این‌که مراد حافظ، مثل همین رباعی، ساختن خشت از خاک ما آدمیان برای گور دیگران، یا به تعبیری عمارت و آبادان کردن گورها، باشد، و یا این‌که بگوییم: اگر ما با باده‌نوشی به آبادان کردن جان خود برنخیزیم (و باده را به جای آب در ساختن آن به کار نگیریم) جهانْ آبادانی خود را از نابودی و تباهی ما کسب خواهد کرد. پارادوکسی هم میان «خراب» و «خشت ساختن» در مورد جهان به چشم می‌خورد.

۶. نزاری:

کجاست، خواجه، مجال تصرّف اندر غیب؟   که داند آن‌که قضا بر سر من و تو نوشت؟

(دیوان ۱، ۹۲۱)

۷. قطب‌الدین شیرازی در باب امید به هنگام مرگ، با استناد به همین بیت: «لشکر معاصی به سر او تاخت می‌آورد که مگرش از پای درافگنند. صوری از صورهای رجاء در دهن می‌گیرد و درمی‌دمد. لشکر معاصی از آن نهیب جان می‌دهد. القصه مؤمن اگر سر تا پای غرق گناه باشد، در حین مرگ چنان امیدوار می‌رود که اگر یک ذرّه از آن امید بر تمام اهل زمین قسمت کنند همه ایشان را بگنجاند، و این جز مؤمن را نباشد. قدم دریغ مدار از...» (مکاتیب فارسی ۵۹)

و اما بیت از همانهاست که ضلعهایی مختلف را از معنی بروز می‌دهند، و من به فراخور فهم و دریافت خود نمونه‌های فراوان از آنها در این دفتر به دست داده‌ام، که فی‌الجمله نشان می‌دهند که این کار شیوه و خوی خواجه است. یکی این‌که: لطفی و قدم‌رنجه‌ای کن، که حافظ، با وجود معصیتکاری، قطعاً به بهشت واصل خواهد شد. این معنای حقیقی «به بهشت رفتن» است، اما معنای کنایی‌اش مردن است، که با لحاظ کردن این معنی، می‌توان این برداشت را هم کرد: اگر هم رنجشی چیزی از حافظ

به دل داری، زیاد سخت نگیر و قدمی در نِه، چون به هر حال دارد از دنیا می‌رود؛ ضمن این‌که این معنی غیر قابل جمع با «جنازه» نیست. یک شق هم از یک نظر دیگر این است که: اگر تو بر جنازهٔ او حاضر شوی، با وجود گنهکاری، به یمن قدم تو به بهشت خواهد رفت. شق دیگر، به عکس می‌تواند منّتی هم بر سر مخاطب (اگر بجز محبوب عارفان باشد، که ظاهراً به‌غیر اوست) بگذارد و بگوید: تو با آمدن بر پیکر این مردهٔ بهشتی بی‌فیض نخواهی ماند. این را نیز به تلویح به مخاطب حالی می‌کند که: تو مثل آن زاهدان یا زاهدنمایانی نباش که پای بر جنازهٔ آنان که معصیتکار تلقی می‌کنند نمی‌گذارند. رحمت الهی اگر ارزانی چنین گنهکارانی نشود معنایش چیست؟ (مفاد ۶۶/۷) لحن مطمئن لخت دوم می‌تواند چنین معنایی را نیز برتابد. در هر حال، این بیتْ کامل‌کنندهٔ محتوای بیت قبلی است، و بیهوده نیست که در تمامی نسخه‌های خطی و چاپی که این نگارنده از آنها آگاهی دارد این‌دو بیت دنبال یکدیگرند. سرانجام، خود خواجه:

هرچند غرق بحر گناهم ز صد جهت　　　تا آشنای عشق شدم، زَاَهل رحمتم

۱ عیب رندان مکن، ای زاهد پاکیزه‌سرشت
که گناه دگری بر تو نخواهند نوشت
۲ من اگر نیکم و گر بد، تو برو خود را کوش
هر کسی آن دِرَوَد عاقبت کار که کشت
۳ همه کس طالب یارند، چه هشیار و چه مست
همه‌جا خانهٔ عشق است، چه مسجد چه کَنِشت
۴ سر تسلیم من و خشتِ درِ میکده‌ها
مدّعی گر نکند فهم سخن، گو: سر و خشت
۵ ناامیدم مکن از سابقهٔ لطف ازل
تو، پس پرده، چه دانی که که خوب است و که زشت؟
۶ نه من از خلوت تقوی به در افتادم و بس
پدرم نیز بهشت ابد از دست بهشت
۷ گر نهادت همه این است، زهی نیک نهاد
ور سرشتت همه این است، زهی خوب سرشت
۸ حافظا، روز اجل گر به کف آری جامی
یکسر از کوی خرابات برو تا به بهشت

۱. وَ لا تَزِرُ وازِرَةٌ وِزْرَ اُخْریٰ (در چند سوره، از جمله اَنعام ۱۶۴) که لخت دوم خود معنای آن است. نیز: کُلُّ نفسٍ بِما کَسَبَتْ رَهینَةٌ (مدّثّر ۳۸) (هر کس در گروِ کاری است که کرده است.) همچنین بر آنم که اگر فرضاً به دنبال لخت اول شعر، لخت دوم بیت ۵ (تو پس پرده...) را بیاوریم بر روی هم می‌تواند فحوای این شریفه باشد: یا اَیُّهَا الّذینَ آمَنوا لایَسْخَرْ قَومٌ مِنْ قَومٍ عَسیٰ اَنْ یَکونوا خَیراً منهم... الآیة (حجرات ۱۱) (ای مؤمنان، هیچ گروهی ریشخند بر دیگر گروه نکند، بسا که آنان از اینان بهتر باشند.) در ادامهٔ آیه هم این نهی هست: وَ لاتَلْمِزوا اَنفُسَکُمْ وَ لاتَنابَزوا بِالاَلقابِ (عیب همدیگر مکنید و بر یکدیگر لقبهای ناپسند منهید.) حدیث: طوبیٰ لِمَنْ شَغَلَهُ عَیبُهُ عَنْ عُیوبِ النـاسِ. (ای خوشا بر آن‌که عیب او وی را از جستن عیبهای مردم بازدارد.)

(ترک‌الاطناب ۴۱۸؛ فروزانفر در ذکر مستندات حدیث: جامع صغیر، ج ۲، ص ۵۴؛ کنوزالحقائق، ص ۷۸: احادیث مثنوی ۱۰۹)

ناصر بخارایی:

عیب رندان مکن، ای گبر مسلمان‌صورت　　　منکر ما مشو، ای فاسق زاهدمانند

(دیوان ۲۷۲)

فرق دو بیان تأمل‌انگیز است: یکی تندترین انتقاد را می‌کند، ولی به زبان طنز و بدون هتاکی؛ اما دیگری حرف در فضایی چون فحّاشی می‌زند، بی این‌که متوجه باشد که خودش در عیب و لقب نهادن بر دیگران روی دست زاهد بلند شده است. «و بدین‌سان است / که کسی می‌میرد / و کسی می‌ماند.» (فروغ، شعر «تولدی دیگر»)

زاهد پاکیزه‌سرشت: مثل «شیخ پاکدامن» (۵/۱۲) است و با همان طنز. مراد از پاکیزه‌سرشتی می‌تواند یکرویگی و یکسویگی درونی زاهد و پاکیزه و پیراسته بودنش از عشق، مستی آن، دشواریها، بیم و امیدها، غمها و اشتغالهایش باشد، همچنان‌که بر زاهد نام «اهل سلامت و صلاح» (باز به طنز) می‌نهند. آن را به تعبیری می‌شود استعارهٔ عنادیه هم گرفت، زیرا نقداً همین صفت عیبجویی و غِیبتْ خود مغایر پاکیزگی سرشت است.

۲. یا اَیُّهَا الَّذینَ آمَنوا عَلَیکُمْ اَنفُسَکُمْ لایَضُرُّکُمْ مَنْ ضَلَّ اِذَا اهْتَدَیْتُمْ اِلَی اللهِ (مائدة ۱۰۵) (ای ایمان‌آرندگان، خویش را دریابید [= خود را باشید ـ م] که چون رهیاب به خدا شده باشید، آن کس که گمراه است به شما زیان نمی‌رساند.)

پیداست این بیت دنباله و مکمّل مطلع است. ناصر بخارایی:

زاهد، تو در حمایت کردار خویش باش　　　نشنیده‌ای که گُل درود هرکه خار کشت

(دیوان ۲۱۶)

کوش: عبارت یعنی برای خودت کوشش کن و در پی صلاح خود باش. علی رواقی معتقد است «گوش» درست است از مصدر «گوشیدن» که مشتقاتی دیگر هم از آن در متون آمده چون گوشنده، گوشیده، گوشوان، و گوش دار (این یکی را حافظ هم دارد، نک. ح ۲۷۹/۹. برای اطلاع از مشروح نظر ایشان، نک. «یادداشتی دربارهٔ: شرحی بر یک بیت حافظ»، گلچرخ، ش ۴، آبان ۱۳۷۱، ص ۱۱ـ۱۳.) اما به نظر این بنده، این نظر یا پیشنهاد تنها در صورتی قابل ارائه است که بنا را بر صحت ضبط «کوش» (خانلری) بگذاریم و از آن مطمئن باشیم، که خواهیم دید نیستیم.

قزوینی: باش؛ نیساری همین را برگزیده. از قدیمترین نسخ ایشان «تـ» (اقدم

مطلق) دارد: باش، و چهار نسخهٔ قدیم پیاپیِ بعدی: کوش. (دفتر دگرسانیها ۱، ۳۲۵) این وضعیت قدری داوری و گزینش را دشوار، و نیز این گمان را تقویت می‌کند که شاید خود خواجه در دستنگاشته‌های گوناگونش از شعرْ تغییری به این یا آن صورت داده باشد. اما «باش»، با معیارهای شعری، خاصیتی دارد که «کوش» (یا «گوشِ» پیشنهادی) ندارد:

باش: ایهام دارد: الف. مراقب باش، در محاوره: بپّا؛ سعدی:

روزبازار جوانی پنج روزی بیش نیست

نقد را باش، ای پسر، کافت بود تأخیر را

(غ ۱۰)

سلطان ولد:

رَو ز ماضی مگو و مستقبل　　　حال را باش و وقت را دریاب

(دیوان ۶۳)

نزاری قهستانی:

نزاری، نقد وقت خویش را باش　　　سخنهای دگر افسانهٔ ماست

(این بیت نقل از حافظنامه ۱، ۳۹۶)

ضمناً «باش» در این معنی، برابر است با «گوشِ» پیشگفته. ب. خود را باش = خودت باش، یعنی اگر من چنین یا چنان هستم، تو بهتر است بروی و خودت باشی و مصلحت خویش را دریابی. نیز استعمال «گوش» به صورت فعل بسیط در این سده بعید می‌نماید.

۳. خواجو، در مطلع غزلی که احتمالاً حافظ به آن نظر داشته و تأثیراتی از جای جای آن گرفته است:

منزل، ار یار قرین است، چه دوزخ، چه بهشت

سجده‌گه گر به نیاز است، چه مسجد، چه کنشت

(دیوان ۳۹۸)

کَنِشت: نک. ح ۷۷/۴.

لخت دوم در امثال به نام حافظ ثبت شده است. (دهخدا، امثال و حکم ۴، ۱۹۹۵)

۴: سر تسلیم من و...: «و» واو تخصیص، یعنی سر من فقط بر خشت آستانهٔ میخانه نهاده شده. سر و خشت: مدعی، که شاید این سخن از طور فهم او بیرون است، همان زاهد یا همسیره‌های اویند. فهم نکردن حرف هم احتمالاً از این روی که انتظار دارند

شاعر هم سر بر درگاه صوامع بساید یا به زیر «طاق خانقاه و رباط» (سقف بلند، مطابق ۶۵/۵) درآید، اما او چنان خشتی را بر چنین تجملی برمی‌گزیند. «سر و خشت» در دهخدا مدخل قرار گرفته با تعریفی از برهان و رشیدی که: در جایی گفته می‌شود که کسی را از روی مهربانی نصیحتی کنند و او نشنود. تنها شاهدش هم همین بیت حافظ است که از رشیدی نقل شده، و در معنای عبارت چنین نوشته‌اند: خشت بر سرت باد، خاک بر سرت باد. بدین‌سان به دقت نگفته‌اند چرا «سر و خشت» گفته شده. عبارت «خاک بر سرت باد» هم دقیق نیست چون معانی مختلفی دارد مثل بدبخت و ذلیل شوی، یتیم شوی، و بمیری و در خاک شوی. البته توقعی بیشتر داشتن، در حالی که (ظاهراً) شاهدی جز این هم در اختیار نداشته‌اند، معقول نیست. نیز درست به همین دلیل است که زنده‌یاد زرین‌کوب هم با ابهامی که برای ایشان وجود داشته نوشته‌اند: «سر خود را بر خشت بکوب»، ضمن این‌که آن را (احتمالاً به درستی) اصطلاح عامیانه خوانده‌اند. (از کوچهٔ رندان ۸۵) امّا به نظر این نگارنده، معنای مراد (به دلالتهای فراوان واژهٔ «خشت» بر گور و مرگ) این است: برو و سر بر خشت بگذار و بمیر، و کسی که این سخن را نفهمد برای مردن خوب است؛ برای نمونه، فردوسی:

سرانجام جای تو خاک است و خشت　　　جز از تخم نیکی نبایدْت کشت
(نقل از دهخدا، ذیل «خشت»)

خیام:

از تن چو برفت جان پاک من و تو　　　خشتی دو نهند بر مغاک من و تو
(رباعیات خیام ۱۵۷)

سعدی:

به وفای تو، که گر خشت زنند از گل من　　　همچنان در دل من مهر و وفای تو بود
(غ ۲۶۰)

اِشکال معنای مورد نظر زرین‌کوب این است که خشت آنچنان سخت نیست که «حوالهٔ سر دشمن» به جای «سنگ خاره» به آن کنند، و حتی سرِ سخت آن را می‌تواند بشکنند. اگر می‌گفت «سر و سنگ»، باز می‌شد یک حرفی، چنان‌که نزاری گفته است:

تو ملامت مکن، ای مدعی، اینک سر و سنگ　　　چه تفاوت کند آن را که نه نام است و نه ننگ؟
(دیوان ۱۳۶۹)

که حافظ به بیشترین احتمال (به دلیل اشتراک در «مدعی»، و نیز کلاً ارادت به نزاری) از همین بیت اقتباس کرده ولی کنایهٔ «سر و سنگ» را از نظر معنی و لفظ تغییر داده است.

۵. قالَ و مَنْ يَقْنَطُ مِنْ رحمةِ رَبِّهِ اِلَّا ٱلضّالّونَ (حجر ۵۶) (گفت: و چه کسی از لطف و رحمت پروردگارش نومید گردد جز گمراهان؟) به گمان من باز روی سخن با زاهد دارد، چون فقط سیرهٔ این گروه است که گاه دیگران را به جای امید دادن به بخشایش، بیم از کیفر می‌دهند. طنزی نیرومند از بیت می‌زاید، زیرا با گفتن این‌که: تو چه می‌دانی که داوری فرجامین چیست، به تلویح به زاهد می‌گوید: از کجا می‌دانی که تو خود از «ضالّون» نخواهی بود؟ توجه داریم که زاهد معمولاً معنای آیات و اشارات قرآنی را خوب می‌داند. پس می‌توان با همین زبان با او سخن گفت و وی را به نقد کشید. (بار دیگر بنگریم به شریفهٔ حجرات ۱۱، که در زیر شمارهٔ ۱ همین غزل ذکر شد. نیز این نگارنده سالها پیش این نظر را در یادداشتی بر حافظنامه با مؤلف و صدیق فاضل خود در میان گذارد. مستدرک حافظنامه، ۱۳۶۸، ۱۴۲۰) نیز: ذلکَ مَبلَغُهُمْ مِنَ ٱلعِلم اِنَّ رَبَّکَ هُوَ اَعلَمُ بِمَن ضَلَّ عنْ سَبیلهِ و هو اَعلمُ بمَنِ ٱهْتَدیٰ (نجم ۳۰) (این نهایت دانش آنان است. بی‌گمان پروردگار تو بهتر می‌داند چه کس از راه وی گمراه گشته و چه کس راه یافته است.) در هر حال، آیات و احادیث در نفی نومیدی از لطف لطیف و این‌که کسی جز او نمی‌داند در پس پردهٔ غیبْ خوب و زشت کدام است، چندان است که دشوار بتوان شمار کرد، و حدیث مشهور قدسی: اِنَّ رحمتی سَبَقَتْ غَضَبی (کلیات حدیث قدسی ۲۶۰) تنها یکی از آن میان. ابوحامد غزالی، هم در این معنی: «و رسول (ص) یک روز گفت: اگر شما آنچه من می‌دانم بدانید بسیار گریید و اندک خندید و به صحرا شوید و دست بر سینه می‌زنید و زاری می‌کنید. پس جبرئیل بیامد و گفت: خدای تعالی می‌گوید: چرا بندگان مرا نومید می‌کنی از رحمت من؟ پس بیرون آمد و امیدهای نیکو داد از فضل خدای تعالی.» (کیمیا ۲، ۳۸۶) «و در خبر است که یکی از بنی اسرائیل مردمان را از رحمت خدای تعالی نومید کردی و کار بر ایشان سخت فراگرفتی. روز قیامت خدای تعالی با وی گوید که: من امروز از رحمت خویش تو را چنان نومید کنم که تو بندگان مرا از رحمت من نومید کردی.» (همان ۳۸۷) خواجهٔ هرات:

چون عود نبود، چوب بید آوردم — روی سیه و موی سپید آوردم
خود فرمودی که: ناامیدی کفر است — فرمان تو بردم و امید آوردم
(رباعیات منسوب به خواجه عبدالله انصاری ۴۳)

روانشاد محمد امین ریاحی بیت حافظ را متأثر از رباعی امام فخر رازی می‌داند:

نه از سر و کار باخلل می‌ترسم — نه نیز ز نقصان عمل می‌ترسم

ترسم ز گنه نیست که می‌آمرزند　　　از سـابقهٔ حکـم ازل مـی‌ترسم

(گلگشت در شعر و اندیشهٔ حافظ ۲۰۳)

می‌توان پرسید: مگر برای تشخیص تأثیر و تأثر نباید اشتراک محتوایی یا شکلی در میان باشد؟ به راستی بجز اشتراک در یک لفظ (ازل) چه چیزی میان این‌دو هست؟ وانگهی خود ترکیب «لطف ازل» هم با «حکم ازل» (که مثل هر حکم حادّی علیه کسی ترسناک است) در تضاد است. آیا خود ردیف «می‌ترسم» نباید این پرسش را پیش آورد که چه سنخیتی با «ناامیدم مکن» و امیدی که در کلام حافظ موج می‌زند دارد؟ متأسفانه هنوز ما در باب برخی مبادی و مقدمات ادبی مشکلاتی ناگشوده داریم.

سابقهٔ لطف: و قاعدهٔ لطف، دو نام است برای امری یگانه، که بـه اعـتبار ازلیت و قدمت «سابقه» و به اعتبار شمول و کلیتْ «قـاعده» نـام مـی‌گیرد. مـراد از آن عـنایت بی‌علت الهی در حق مطلق مخلوق است، عنایتی که خود علت و خود غایت خویش است و منبعث از رحمت مطلقهٔ ذاتیهٔ او. این رحمت او، چنان‌که در سـطور گـذشته آمد، سابق بر غضب اوست، بلکه غضب یا سخط او نیز در مآل به رحمت و مـحبت وی بر مخلوق راجع است. برخی مفسرانْ این را که مؤمنان «قـدم صـدق» (پـایگاهی راستین) نزد پروردگار دارند (یونس ۲) مربوط به ایـن سـابقه مـی‌دانـند. (سـجادی، فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی) مولانا:

ما نبودیم و تقاضامان نـبود　　　لطف تو ناگفتهٔ ما مـی‌شنود

(مثنوی ۱، ۳۸)

سعدی: «پردهٔ ناموس بندگان به گناه فاحش ندرد و وظیفهٔ روزی به خطای منکَر نبُرد.» (گلستان ۴۹) لطف حق مثل دیگر افعال او به قول اشعریان مشمول «عادةالله» و خارج از دایرهٔ علل و اسباب، و مثل خلق جهان ناشی از عنایت اوست. سابقهٔ لطف را اغلب به صورت مختصر شدهٔ «سابقه» آورده‌اند، که به دلیل سـنت شـعری و تـداول برای همین معنی، مصطلح شده است؛ سنایی از رابطهٔ سابقه با خاتمه سخن می‌گوید و آن را به مکتوبی دربسته و محرمانه مانند می‌کند که کسی جز خدا نمی‌داند در آن چه نگاشته شده است:

سـابقه نـامه‌ای بـه مُـهر آورد　　　وز پی تـو بـه خـاتمه بسـپرد

تا ز دور زمانه خواهی زیست　　　تو ندانی که اندر آنجا چیست

(حدیقه ۱۴۶)

هم او، به صورت «سابقت» و «خاتمت»:

سـابقت زو نـهفته در رانـدن　　خاتمت زو به مُهر درخوانـدن

(همان ۱۴۷)

سلمان از دید دیگری به سابقه می‌نگرد و بر آن است که: اگرچه سابقه در عشق و مهرورزی وجود دارد، لیکن بخت برخورداری از آن هم در قضیه دخیل است:

بـا تـو دارم ز ازل سـابقهٔ عشـق، ولی　　کاربخت است و عنایت، به سوابق نشود

(دیوان ۱۳۵)

و اما حافظ سابقهٔ لطف را به سه صورت به کار برده است: یکی با تـرکیب کـامل (متن حاضر)؛ دیگر به شکل مختصر «سابقه»:

گفتم: ای بخت، بخسبیدی و خورشید دمید　　گفت: با ایـن هـمه از سـابقه نـومید مشـو

و سدیگر (به نظر این نگارنده) بدون ذکر نام و با بهره‌گیری از شکل شاعرانه:

بـه رحـمت سـر زلف تـو واثـقم، ورنـه　　کشش چو نبوَد از آن سو، چه سود کوشیدن؟

که استعارهٔ «سر زلف» در الحاق به «رحمت» گویای همین «سابقه» است، زیرا زلفْ به منزلهٔ رشته یا سرنخی است که محبت را تا کهن‌ترین خاستگاه آن فرا می‌برد. حافظ در این بیت، خواه به بیت سلمان ناظر بوده باشد و خواه نه، همان محتوی را بازمی‌گوید، و در سخن او «کشش از آن سو» همان «بخت و عنایت» است، کششی که در این میان باید تا به قول خودش چون «باد شرطه» مددکار شود.

که که خوب است و...: کذا قزوینی و خانلری هردو، اما محمود هومن «که که» را تنافر حروف می‌خواند و «تو چه دانی که پس پرده که خوب است و که زشت» را (که خود می‌گوید تنها در یک نسخه یافته) متناسب با شیوهٔ سخن خواجه می‌داند. از آن حکمهای سلیقه‌ای قدیمی یا اجتهاد در برابر نص است، که البته درخور آن سـالهایی است که نه هنوز این همه نسخهٔ قدیمیِ بعداً مکشوف وجود داشت، و نه ایـن مـایه پژوهش در مورد نسخه‌بدل‌ها صورت گرفته بود. خرّمشاهی بـه درسـتی و بـا ارائـهٔ بیتهایی از سعدی و سلمان نتیجه گرفته که التقای دو «که» در شعر قدیم سـابقه دارد. (نک. حافظ‌نامه ۳۹۶ـ۳۹۷.) کم هم نیستند کسانی که این ضبط را به دلیل همین تنافر و یا چیزی چون «ایهام‌الکراهة» (به القای یک واژهٔ گویشیِ اصفهانی) روا نمی‌شمرند، که این هم خود از سخنانی است که تنها در این آب و خاک رد و بدل می‌شود.

۶. بهشت (جنّت) ـ بهشت (بگذاشت): اینجا به شکـل جـناس تـام، چـنان‌که در سخن سعدی:

قـیامت کسـی بـیند انـدر بـهشت　　که معنی طلب کرد و دعوی بهشت

(بوستان ۸۹)

گاه نیز تنها یک مورد «بهشت» می‌آید با ایهام به هردو معنی. (نک. ح ۷۷/۳.) و اما ذکر صفت «ابد» با «بهشت» به منظور جدا کردن این بهشت مراد و مطلوب زاهدان و متشرّعان از بهشت همیشگی و همه‌جاییِ عاشقان و عارفان است. حال برای این‌که نوپایان شعر و ادب گمان نکنند این ایده‌ها و اندیشه‌ها را حافظ ابداع کرده است، نمونه‌ای از قریب به سه قرن پیش از او می‌آورم، از سنایی و تعبیر عجیب «جنّت‌زده» (=زده شده و بیزار از جنت):

جام جمشیدی بیار از بهر این آزادگان دُرد مَی درده برای دَرد این جنّت‌زده

(دیوان ۱۰۰۹)

۷. می‌توان در این بیتْ به ایهامی ساختاری قایل شد، بدین‌سان: الف. زهی نهاد نیک و سرشت خوب؛ ب. (با محذوف انگاشتن فعل ربطی): زهی نیکونهاد و خوب‌سرشت (که تویی)

۸. مستی در روز اجل و وقت وفات، خواجو:

مستم آن دم که بمیرم به سر خاک برید تا سر از خاک برآرم به قیامت سرمست

(دیوان ۶۵۲)

روز اجل: چنین است در طبعهای معتبر. برخی اقلیتی از نسخ را که «ازل» دارند اختیار کرده و در توجیه این ضبط غلط، رطب و یا بس بر هم کرده‌اند. بیت خواجو، که احتمالاً حافظ از آن تأثیر گرفته، و امثال متعدد آن نشان‌دهندهٔ بطلان بدل مذکور است.

❋ ❋ ❋

آنچه در این شعر به خوبی به چشم می‌آید، اشارات متعدد آن به قرآن و حدیث است، که با توجه به حجم نسبتاً اندک غزل (۸ بیت) می‌تواند درخور توجه باشد، اگرچه غزلهایی هم دارد که بیش از این نیز مستندات قرآنی دارند. (برای نمونه غ ۹۱: ای هدهد صبا به سبا می‌فرستمت...) همچنین در اینجا نمونه‌ای را از تأثیرپذیری او از یک آیه در بیش از یک بیت از شعر دیدیم. (ب ۱ و ۵) در هر حال از حافظ قرآن و کسی که ذهن و زبان و عادت و تربیت او بر پایهٔ آن است جز این نیز انتظاری نمی‌رود.

۱ بلبلی برگ گلی خوشرنگ در مِنقار داشت
وندران برگ و نوا خوش ناله‌های زار داشت

۲ گفتمش: در عین وصل، این ناله و فریاد چیست؟
گفت: ما را جلوهٔ معشوق در این کار داشت

۳ یار اگر ننشست با ما، نیست جای اعتراض
پادشاهی کامران بود، از گدایان عار داشت

۴ درنمی‌گیرد نیاز و ناز ما با حسن دوست
خرّم آن کز نازنینان بختِ برخوردار داشت

۵ خیز تا بر کِلک آن نقّاشْ جان‌افشان کنیم
کاین همه نقش عجب در گردش پرگار داشت

۶ گر مرید راه عشقی، فکر بدنامی مکن
شیخ صنعان خرقه رهن خانهٔ خَمّار داشت

۷ وقت آن شیرین قلندر خوش، که در اطوار سَیر
ذکر تسبیح مَلَک در حلقهٔ زُنّار داشت

۸ چشم حافظ، زیر بام قصر آن حوری‌سرشت
شیوهٔ جَنّاتِ تَجْری تَحتَهَا ٱلأنهار داشت

۱. برگ: (دوم) = ساز و نوا و اسباب و جمعیت و دستگاه و سامان (برهان) «عبدالله برگ بساخت و با چهار تن سوار از کوفه برفت.» (بلعمی، عکس نسخهٔ آستان قدس، بنیاد فرهنگ، ۱۳۴۴، ۱۰۴ س ۷، نقل از فرهنگ تاریخی زبان فارسی) وسیله، توان، یارا؛ فردوسی:

جوانی و پیری به نزدیک مرگ   یکی دان چو ایدر بُدن نیست برگ
(شاهنامه ۲، ۱۷۰)

در اشعار، غالباً در ایهام با برگ درخت یا گل می‌آید، چنان‌که در بیت متن.

نوا: در برخی معانی، مشترک با «برگ» است. وسایل و اسباب، آنچه برای حیات باید، از خورش و پوشش و آلات و جز آن. (دهخدا، یادداشت مؤلف) «برگ و نوای

زندگی ذخیره سازد.» (خاقانی، منشآت ۱۵۳) این واژه نیز در موارد فراوان همراه با ایهام به نغمه یا صوت موسیقی، مقامی در موسیقی قدیم و دستگاهی از آواز که امروز هست (و گاه معنای گروگان) به کار می‌رود، همچنان‌که در بیت حافظ به همهٔ مدلولهای آن در موسیقی ایهام دارد. در بیتی از او هم به معنای گروگان است با ایهام به دیگر معانی. (۹۱/۵)

برگ و نوا: با ایهامهایی مثل بیت خواجه، سلمان:

گل صدبرگ ز صد برگ نهد خوش خوانی　　　تا بر آن خوان به نوا بلبل خوشخوان باشد

(دیوان ۴۸۳)

۲. دنبالهٔ طبیعی و منطقی بیت ۱ است با پاسخی به پرسش، که من توجیه و تبیین آن را آسان نمی‌یابم، زیرا در نهایت اجمال گفته شده است. به راستی چرا بلبل با وجود برخورداری از دولت و تنعّم وصل گل (که با تصویر برگ گل در دهان داشتن بیان شده، چنان‌که ما هم در محاوره برای بیان برخورداری مسلّم می‌گوییم: فلان چیز توی دهانم یا دهانش بود) همچنان می‌نالد که در هجران؟ توضیح من هم بیشتر از باب پرسش یا نهایتاً حدس است: چرا و چگونه جلوهٔ معشوقْ بلبل را بدین کار برانگیخته؟ آیا حافظ در این مورد هم، مثل بسی موارد، خرق اصطلاح متصوفه در باب وصل یا وحدت کرده؟ این البته در حالی است که کمترین تردیدی در عرفانی بودن این غزل وجود ندارد. یک مشکل مهم این است که معمولاً در عرفان گفته می‌شود که وصال یا وحدت یافتن به منزلهٔ پایان یافتن بیقراریها، بیمها، ناله‌ها، اضطرابها و غیره است، و عرفا در این باره نیز، مثل بسی ابواب، کار را از قیاس با عشق محسوس و بشری یا به قول خودشان «مجازی» می‌آغازند، و در چنین عشقی، وصال یا نکاح یعنی پایان آنچه ذکر شد. احمد غزالی مراتب عشق را در دو مرحله بیان می‌کند، قبل و بعد از وصل: «چون عاشق معشوق بیند، اضطرابی در وی پیدا شود، زیرا که هستی او عاریت است و روی در قبلهٔ نیستی دارد. وجود او در وجد مضطرب شود تا با حقیقت کار نشیند، و هنوز تمام پخته نیست. چون تمام پخته شد در عشق، در التقا از خود غایب شود، زیرا که چون عاشق پخته شد در عشق، عشقْ نهادِ او را بگشاد، چون طلایهٔ وصال پیدا شود وجود او رخت بربندد به‌قدر پختگی او در کار.» (سوانح 45) عزیز نسفی آن را در سه مرتبه، و با تفصیل و مثال بیشتر بیان کرده: مرتبهٔ یکم در دیدار معشوق از دور، و دوم در دیدار از نزدیک، و سرانجام در حال وصال. عزیز در دو مرحلهٔ نخست به دقت به بیان احوال عاشق و اضطرابها و بی‌آرامیها و

وسواسها و گمان‌زنی‌های او با خود می‌پردازد، این‌که به خود می‌گوید: اگر محبوب را از دور ببینم چه می‌شود و چه کنم، و اگر از نزدیک و به یکباره به او بازخورم چه خواهد شد و... اما او نیز در مورد مرتبهٔ سومْ تمامی بیمها و دلهره‌ها و پریشیدگیها را زایل شده توصیف می‌کند: «جمال معشوق [...] همگی دل عاشق را فروگیرد [...] آنگاه عاشقْ خود را نبیند، و همه معشوق را بیند [...] چون عاشق از غم هجران خلاص یافت و اندوه فراق نماند، با جمال معشوق عادت کرد و گستاخ شد، و از خوف بیرون آمد» و شرح می‌دهد که عاشق دیگر نه از لقای دور متغیر می‌شود و نه از نزدیک، و خلاصه چون معشوق دیگر در درون اوست، به آرام و قرار کامل می‌رسد. ضمناً مؤلف مصداق دیدار نزدیک را در مورد حضرت موسی و صعقه و مدهوش شدنش می‌داند و وصال کامل را خاص حضرت پیامبر اسلام. (الانسان‌الکامل ۱۱۵ ـ ۱۱۷، به تلخیص) این را از آن نقل کردم که معلوم شود مقصود حافظ ظاهراً باید چیزی بجز وصل بدین مفهوم باشد. اما این چیزی است که در متون و منابع منثور و به اصطلاح امروز تخصّصی تصوف می‌بینیم. اما در اشعار، به‌ویژه غزلهای سعدی، مفهومی را می‌بینیم به صورت «واصل و سرگردان» که بعید نیست صرفاً پارادوکسی شاعرانه باشد، زیرا بنا بر آنچه گفتیم، شخص واصل نمی‌تواند همزمان سرگشته، بی‌آرام و امثال اینها باشد. سعدی می‌گوید: حتی در وصل هم حیرت عاشق همچنان بر جای است، و بارها نظیر این بیتها را دارد:

آن عجب نیست که سرگشته بود طالب دوست　　　عجب این است که من واصل و سرگردانم
(غ ۴۱۳)

میرسم دوش چون بودی به تاریکی و تنهایی　　　شب هجرم چه می‌پرسی که روز وصل حیرانم؟
(غ ۴۱۴)

حتی اگر خود عرفا هم در شعر چنین بگویند شاید بتوان گفت به انگیزه‌های شاعرانه است. اما جا دارد بپرسیم آیا خاستگاه بیت حافظ هم چنین چیزی است؟ و آیا بلبل او از آن روی در وصل نیز می‌نالد که هنوز حیرت یا سرگشتگی در او باقی است؟ توجیه دیگر بیت می‌تواند این باشد که دولت سرمدی وصل را به کسی نداده‌اند، و بلبل هم، احتمالاً به دلیل محتوم بودن هجران، پیشاپیش از آن می‌نالد، چه به قول خواجه:

حافظ، دوام وصل میسّر نمی‌شود　　　شاهان کم التفات به حال گدا کنند

غَیبت و حضور یا هجر و وصل نیز با هم و ضروری یکدیگرند:... تا نیست غیبتی،

نبود لذّت حضور، یا:... در هجر وصل باشد و در ظلمت است نور (این دو لخت در غزل ۲۴۹) اما اصلی دیگر از عرفان نیز در توجیه بیت به نظر می‌رسد، که قضا را بی‌ارتباط با همین ناگزیر بودن وصل و هجر یا حضور و غیاب نیز نیست، و آن همان است که عارفان از آن به نام «بینونتِ» (=جداییِ) فرجامین و دردناکی یاد کرده‌اند میان انسان عاشق (که بلبل استعاره‌ای از اوست) با معشوقی که کمترین تجانس و سنخیتی با او ندارد و هرگز نمی‌تواند به عین وجود و با تمامت هستی خویش در وی محو و مستهلک شود. (در این باره بنگرید به نقل هجویری از سخن پرسوز و پرشور خواجه عبدالله انصاری، کشف ۳۰.) آیا مراد از «جلوهٔ معشوق» یا دلیل نالهٔ بلبل در عین وصل چنین چیزی است؟ در هر حال بدین اصلی کلی نیز می‌باید توجه داشت که به قول عرفا تجلیات یا جلوه‌های معشوق عارفانْ بی‌شمار است و «هر لحظه به شکلی بت عیّار» برمی‌آید و بسی زیر و بم‌ها، دشواریها و حتی احتمال خطای تشخیص در این یا آن تجلی نیز وجود دارد، که شاید هم بتوان سخن بلبل حافظ را مرتبط به این مقوله نیز دانست، و المعنیٰ فی قلب الشاعر.

۴. نیاز و ناز: در اینجا از ترکیبات معطوفِ «یک‌ارزشی» یا بر روی هم دارای معنایی واحد است، که درباره‌شان سخن گفته‌ام. (نک. ح ۸/۳.) بدیهی است که بنده ناز (=استغنا در عرفان) ندارد بلکه به عکس، این «حسن» است که اقتضای تعزّز و کبریا دارد. بنا بر این در اینجا باید پایهٔ آن معنای واحد را بر «نیاز» گذارد و مثلاً گفت: نیاز ما در برابر حسن دوست اثری ندارد.

حُسن: به نظر می‌رسد در اینجا همان حسن و جمال مطلق حق، قطع نظر از مشاهده‌گر، اراده شده، یعنی حسنی که قبل از خلق مخلوق نیز در مطلقیت خود برقرار بوده، و متعاقب آن مطابق با قدسیهٔ «کنتُ کنزاً مخفیاً» شاهد یا نگرنده یافته. درنگرفتن نیاز با حسن «او» مربوط به همین معنی و مرتبه است. (در این باره، نک. «حسن و ملاحت» در: ح ۸۷/۱.)

۵. نقاش ـ نقش: اگرچه ارادهٔ نقاش (=مصوّر، صورتگر، رسّام) به دلیل نقوش و صورتهای بدیع عالم هستی، منعی و مشکلی ندارد، لیکن شاید بـه عـلاقهٔ «پرگار» بیشتر بتوان رسام (به معنای نقشه‌کش) و یا چیزی چون معمار و مهندس را، به لحاظ نقوش، دوایر و اَشکال بی‌شمار افلاک و انجم، لحاظ کرد، زیرا مصوِّر یا صورت‌نگار، تا آنجا که بنده می‌داند، با پرگار کار نمی‌کند. البته تا کنون شاهدی برای نقاش به معنای مهندس یا معمار نیافته‌ام. امّا برای «نقش» به غیر از معنای یاد شده معانی دیگری هم

گفته‌اند، از جمله: خلقت، هیأت یا ترکیب آفرینش (دهخدا) و نقاش هم به معنای (یا استعاره‌ای از) خالق؛ سنایی:

ابلهی دید اُشتری به چرا — گفت: نقشت همه کژ است چرا؟
گفت اشتر که: اندرین پیکار — عیب نقاش می‌کنی، هش دار
(حدیقه ۱۱)

خواجو، نقاش به همین معنی:

اهل صورت ز پیکر مصنوع — نقش بینند و اهل دل نقاش
(دیوان ۵۰۹)

خود خواجه:

بر آن نقاش قدرت آفرین باد — که گِرد مه کشد خط هلالی

جان‌افشان کردن: بسیار رایج است به معنای نثار کردن جان که «افشاندن» خود گویای فراوانی و فروریزیِ جانهایی است که ارزانی کسی یا چیزی می‌شود؛ مولانا:

امروز، ای شمع، آن کنم، بر نور تو جولان کنم
بر عشق جان‌افشان کنم، چیزی بده درویش را
(کلیات ۱، ۱۳)

بشنو سماع آسمان، خیزید، ای دیوانگان
جانم فدای عاشقان، امروز جان‌افشان کنیم
(۳، ۱۶۶)

پَرگار: ایرانی باستان pari-kāra جزءِ اول پیشوند (= پیرامون) و جزءِ دوم از ریشهٔ kar = کشیدن؛ قس سنسکریت pairi-kara = کمربند، اوستایی pairi-kara = شیارکشی؛ پرگار = پرگال، پَرگَر: طوق مرصعی که ملوک باستان در گردن خود انداختندی و گاه در گردن اسب خود نیز کردندی، و این مشتق از پرگار است. (جهانگیری) دقیقی:

عدو را بهره از تو غُلّ و پاوند — ولی را بهره از تو تاج و پرگر
(اشعار پراکنده ۲،۱۵۵)

(فرهنگ ریشه‌شناختی، به تلخیص) هر چیز دقیق و سنجیده به «پرگارزده» تعبیر می‌شود، همچنان‌که خلاف آن به «بی‌پرگار». نظامی پیمبر را نقطه یا مرکز پرگار آفرینش می‌خواند و نکتهٔ حاصل از سنجیده‌ترین سخنان:

نقطهٔ روشنتر پرگار «کن» — نکتهٔ پرگارترین سخن
(مخزن ۱۳)

بی‌پرگار = بی‌فایده و بی‌اسلوب (مصطلحات‌الشعراء) بیتی برای آن در ذیل «بپای کسی رفتن» آمده:

می‌روم چون لغزش مستان به پای بیخودی   تا کجا سر برکنم زین سیر بی‌پرگار خویش

زریاب خویی معتقد است: پرگار در قدیم فقط آنچه دایره با آن رسم می‌کنند نبوده بلکه در نقاشی هم به کار می‌رفته. اگر گردش پرگار فقط برای ترسیم دایره باشد «این همه نقش عجب» در گردش آن برای چیست؟ آنگاه شاهدی آورده‌اند از داستان فریدون:

جهانجوی پرگار بگرفت زود   وزان گرز پیکر بدیشان نمود
نگاری نگارید بر خاک پیش   همیدون به سان سر گاومیش

(آیینهٔ جام ۳۷۰ـ۳۷۱؛ شاهنامه ۱، ۶۶)

به نظر می‌رسد ایشان هم مشکلی داشته‌اند که ذیل «نقاش ـ نقش» ذکر شد، اگرچه سخن تنها به حدس گفته‌اند. شاهد شاهنامه هم گرهی از مشکل چیستی و چگونگی پرگار نمی‌گشاید. شاید هم پرگار برای ترسیم قسمت دایره‌ای یا بیضی‌شکل گرز بوده باشد.

۶. شیخ صنعان: یا سمعان (متن گوهرین) عارف و پیر و شخص اصلی قصه‌ای عرفانی بدین نام. گویا پیش از منطق‌الطیر عطار کسی این قصه را بازنگفته و نامی هم از این شیخ نرفته؛ این هم که برخی این نام را به «صنعاء» (یمن) مرتبط پنداشته‌اند درست نیست، چه منسوب به «صنعاء» می‌شود «صنعاوی»، و نه «صنعانی». (غنی، یادداشتها ۲۰۸) کوتاه داستان: «شیخ سمعان پیر عهد خویش بود»، «خود صلوة و صوم بی‌حد داشت او»، دل به «دختری ترسا و روحانی‌صفت» باخت و در میان حیرت و بلاتکلیفی مریدان خود در پی هوای دل رفت. به فرمان دختر باده خورد، زنّار دربست و خوکبانی کرد تا مقبول یار افتد. شاعر خمر را نشان فسق و فساد، زنّار را کفر و خوک را نفس پلید می‌گیرد. شیخ سرانجام توبه می‌کند. دختر بر دست او اسلام می‌آورد و جان در پای شیخ، که پیشتر با وی چنان کرده بود، می‌افشاند. به‌راستی توبهٔ شیخ از چیست؟ از عشق؟ اخلاص؟ سر بر خط فرمان دوست نهادن؟ بدین‌سان داستان عناصری از عشقی پرشور را، که خواننده را به وجد می‌آورد، با اندرزهای اخلاق سنتی و آموزه‌های دینی به یکباره گره می‌زند و رشتهٔ کار را می‌بُرد، به‌نحوی که علامتی از سؤال در باب هردو بخش قصه در ذهن خواننده می‌نشاند، و او تازه می‌فهمد که آن از خود گذشتگیها و آن عشق دور و دراز در اصل چیزی بجز فرمایش

نفس امّاره نبوده. دختر ترسا هم چیزی از آب درمی‌آید میان بدِ بد و نیکِ نیک. اگرچه از نظر عرفانی و به مدد تأویلها و توجیه‌های صوفیانه، قصّه را در باب بیان مشکلات راه سلوک اثری مهم می‌دانند، لیکن از جهت معیارهای هنر قصه‌پردازی کاری بی‌بنلاد و فاقد طرح (plot) درستی است، به گونه‌ای که خواننده در اواخر کار دستگیرش می‌شود که به اصطلاح سر کار گذاشته شده است. شاید هم سرنوشت قصه‌ای که شخص اولش میان عرفان و دین در نوسان بوده باشد به از این نیست. (نک. منطق‌الطیر ۶۷ـ۸۹.) تحقیق و تحلیلی مبسوط دربارهٔ قصّه و تأثیر آن بر حافظ از سوی استاد منوچهر مرتضوی صورت گرفته است. (مکتب حافظ ۲۸۸ـ۳۱۲، تأثیر بر حافظ پس از آن تا ۳۲۶) ایشان بر آن‌اند که استنتاج حافظ از ماجرای شیخ صنعان به کلّی با برداشت عطار از آن متفاوت است و رنگ تند عاشقانه و رندی دارد، حال آن‌که در عطار صبغهٔ دینی غالب است. نیز نحوهٔ انعکاس داستان در حافظ را کلیدی برای درک بسیاری از ابیات او دانسته‌اند. این نگارنده نیز معتقد است آنچه از آن بیشتر مورد توجه خواجه بوده شهامت و گرم‌روی نخستینهٔ شیخ در عشق است و عیارانه زیر زنار و زنجیر محبت رفتن و از ملامت سلامتیان نیندیشیدن. در جایی دیگر، در سخنی دربارهٔ سعدی، سنجشی میان او و حافظ از نظر دیدگاه هرکدام در قبال چهره‌های تندرو تصوف و عرفان کرده‌ام، که در آن ذکری از شیخ صنعان نیز رفته است. (نک. «سعدی و تندروان تصوّف»، سعدی‌شناسی، دفتر دهم، ۱۳۸۶، ص ۷۳ـ۸۵.) در هر حال، من هم گمان می‌کنم حافظ با توجه به روحیاتی که از او می‌شناسیم بیشتر به بخش نخست داستان گرایش داشته است.

خرقه رهن خانهٔ خمّار: نمادی است از نهایت مستی، فرارَوی و رهایی از معیارهای زهد و صلاح و عافیت، و شکستن مرزهای رسوم ظاهر. اینجا خرقه نیست که در گرو جام باده نزد باده‌فروش است، سر و دل است که در رهن محبت می‌رود و سرانجامْ جان عاریت است که به دوست سپرده می‌شود. دفتر شعر هم کار گروگان را می‌کند تا جانمایهٔ شعر نیز رنگ دوست گیرد و «دفتر بی‌معنی» به معنی و عمقی دیگر نایل شود. کفش و دستار هم گاهی کار خرقه و دفتر می‌کند؛ سنایی:

برهنه پا و سر زانم که دایم در خراباتم

همی باشد گرو هم کفش و هم دستار من هر شب

(دیوان ۸۰۳)

نیز سجاده، نماد زهد و طاعت؛ عطار:

در عشق، بزرگیم به خردی بدهم — وین سرخی روی خود به زردی بدهم
از صافی دین چو قطره‌ای نیست مرا — سجاده گرو کنم، به دُردی بدهم
(مختارنامه ۲۰۸)

خلف صدق او نیز:

ز بس که خرقه گرو برد پیر باده‌فروش — کنون به کوی خرابات جمله بوالحسن‌اند
(کلیات شمس ۲، ۲۱۰)

(بوالحسن: کنایه از شخص نامعین، مانند «زید» در کلام نُحاة و فقها؛ «فرهنگ نوادر لغات» کلیات)

خواجو:

خلوت‌نشین کوی خرابات گشته‌ایم — تا خرقه رهن خانهٔ خمّار کرده‌ایم
(دیوان ۷۲۰)

سراسر غزل پارسی سرشار از این‌گونه تعابیر است. در شعر تازی نیز کم نیست، برای نمونه، ابونواس دربارهٔ میخانه یا خانهٔ خمّار:

فَما رِمْتُهُ حتی اَتیٰ دونَ ما حوتْ — یَمینیَ حتی رَیطَتی و حِذائی
(دیوان ابی نواس ۴۰۲)

(هنوز پای به آنجا ننهاده بودم که همه چیزم، حتی جامه و کفشم، از کفم رفت.)

۷. شیرین: ظ. شیرینکار، دلپذیر و جذاب؛ شیرین قلندر: (قلندر) خوش‌محضر، شوخ‌طبع و شیرین‌سخن (دهخدا، ترکیبات «شیرین») آیا معنای شیرینکار بیشتر با احوال شیخ صنعان (البته در بخش نخست داستان) تناسب ندارد؟

قلندر: نک. بحث دربارهٔ آن، ج ۱، زیر عنوان «وقت آن شیرین قلندر خوش».

تسبیح: ایهام: الف. قول به سُبّوحی سبحان، تسبیح گفتن (به اعتبار «مَلَک» زیرا ملایک تسبیح‌گزاران حق‌اند: و نَحنُ نُسَبّحُ بِحمدکَ و نُقَدِّسُ لکَ؛ بقرة ۳۰) ب. شئ معروف با مهره‌های در نخ کشیده برای دعا، ذکر، تهلیل، تصلیه، تسبیح گفتن و غیره (به اعتبار «زنّار» و شیئیت آن؛ در مورد معنای اخیر، نک. ح ۱۴۲/۶.) تسبیح‌گزاریِ (و نیز خود تسبیح و تسبیح‌گردانیِ) اهل شریعت هم گاه به عنوان ریا و ظاهرنمایی مورد طعن و طنز عرفا قرار گرفته است؛ سنایی:

ما فوطه و فوطه‌پوش دیدیم — تسبیح مُرائیان شنیدیم
(دیوان ۹۵۳)

ملَک: ابن‌منظور آن را مخفف «مَلْأَک» می‌داند، اما قول کسائی را می‌آورد که آن را

تخفیف «مَأْلک» (به تقدیم همزه بر لام) دانسته است. (لسان‌العرب)

زُنّار: یونانی جدید zônári، از یونانی قدیم zônárion مصغر zone =کمربند و منطقه؛ فرهنگ یونانی ـ انگلیسی لیدل و اسکات. کمربندی بوده که ذمّیان نصرانی در مشرق‌زمین به امر مسلمانان مجبور بوده‌اند داشته باشند تا بدین وسیله از مسلمانان ممتاز گردند، چنان‌که یهودیان مجبور بوده‌اند عسلی (وصله‌ای عسلی‌رنگ) بر روی لباس خود بدوزند. در کتابهای فارسی گاه زنار به کُستی (=کشتی) زردشتیان اطلاق شده است. (معین، حاشیهٔ برهان) زنار، در برابرِ و همراه با عسلی، سلمان:

تو آن مبین که چو زنبور خرقه‌ام عسلیست / کـه مـن ز بـدو اَزل بـازبسته زنّـارم

(دیوان ۵۸۰)

زنّار به معنای کستی: کستی، چنان‌که می‌دانیم، کمربندی است که در آیین زردشتی می‌بسته‌اند. کمربندی است زردشتیان را از ۷۲ نخ از پشم سفید گوسفند، به نشانهٔ ۷۲ فصل یسنا (مهمترین فصل یا نسک اوستا) که سه دور بر کمر می‌پیچیدند، که نماد سه اصل مزدیسنا (منش نیک، گُوِش نیک، کنش نیک) بوده است. واژهٔ «کُشتی» بازمانده از کستی است، از آن روی که به هنگام کشتی گرفتن، کمربند مذکور را بر میان می‌بستند. (معین، با قدری تغییر) اما فخر قواس کستی را زنّار می‌خواند: کستی: زنّار را گویند؛ خسروانی گوید:

بر کمرگاه تو از کستی جور است، بتا / چه کشی بیهده کستی و چه بندی کمرا؟

(فرهنگ فخر قواس)

زنار دو معنی یا کارکرد عکس هم دارد: الف. نماد رهایی از خود و سرسپردگی به معشوق، ترک تکلّف و تکلیف و قیود و رسوم ظاهر (معنای مثبت) یحیی باخرزی: «زنار: قوّت و قیام بنده است در عبادت و عبودیت و دوام خدمت.» (فصوص‌الآداب ۲۴۵) البته تعریفی است شاید زیاده مکتبی، چنان‌که از مهمترین جنبهٔ آن، که همان رهایی و جوهرهٔ عشق و اخلاص است، چیزی نمی‌گوید. سنایی، به مفهوم اخیر:

ای ساقی، می بیار پیوست / کان یار عزیز توبه بشکست
برخاست ز جای زهد و دعوی / در میکده با نگار بنشست
بنهاد ز سر ریا و طامات / از صومعه ناگهان برون جست
بگشاد ز پای بند تکلیف / زنّار مغانه بر میان بست
مَی خورد و مرا بگفت: مِی‌خور / تا بتوانی، مباش جز مست
اندر ره نیستی همی رو / آتش درزن به هرچه زی هست

(دیوان ۸۲۳)

که به‌گمانم گویاتر از هر تعریفی و عبارتی است؛ عطار نیز دربارهٔ پیر:

نـعره بـرآورد و بـه مـیخانه شـد خرقه به خُم درزد و زنّـار بست

(دیوان ۱۱۲)

در این رباعی او، ترسا به جای مغ سنایی در ارتباط با زنار آمده:

در عشق تو دین خویش نو خواهم کرد در ترسایی گفت و شنو خواهم کـرد

زنـــار چـــهارکرد بـرخـواهـم بست دستار به میخانه گـرو خـواهـم کـرد

(مختارنامه ۲۰۷)

زنار چهارکرد = زنار چهاردَور، احتمالاً به نشانهٔ ترک چهار جهت (همهٔ عالم) یا چهار آخشیج یا اخلاط و طبایع اربعه؛ مولانا:

ای بر سر بازارت، صد خرقه به زنـاری

وز روی تو در عالم، هر روی به دیواری

(کلیات ۲، ۲۹۱)

امیرحسن:

حسن دین در سر زلف بتان کرد به زیـر خـرقه زنـارش بـبینید

(دیوان ۱۶۷)

(توجه داشته باشیم که زنار زیر خرقه در اینجا آن معنای منفی را که خواهیم دید ندارد بلکه به معنای خلوص باطن و وارستگی در زیر لباس ظاهر و رسم شرع است.)

ب. علامت خدعه، عدم خلوص، ریای باطن در عین صلاح ظاهر (معنای منفی) این معنی معمولاً وقتی است که کسی خرقهٔ صلاح و علامت طاعت را از برون دارد، اما در باطن غلّ و غش دارد، و درباره‌اش می‌گویند: زیر خرقه و در نهاد خویش زنار دارد. حالت دیگر هنگامی است که خرقه و زنار همزمان بر تن و میان کسی بسته نشده بلکه زنار به تنهایی است، که در این مورد معمولاً قرینه‌ای صارفه در کلام می‌آید که ذهن را از معنای مثبت یاد شده دور سازد یا قرینهٔ معیّنه که مثلاً مشعر بر دغا و دغل او یا دروغین بودن دعوی خلوص و صدق از جانب اوست. در هر حال، متن نشـانگر معنای مراد است.

سنایی (که دیدیم به معنای مثبت هم داشت، و بسیار هم دارد):

بِوینیدم، بسوزیدم به آتش که زیر خرقه در، زنار دارم

(دیوان ۶۰)

هم او، در «کارنامهٔ بلخ»:

درس مدروس گشت و منبر دار　　　طیلسان طوق شد، ردا زنار

(مثنویها ۱۵۵)

اما ذکر یک نکته هم بایسته است: زنار، هرچند دیدیم که به یک معنی مثبت است، لیکن در ساحت عشق و وارستگی، زمانی پیش می‌آید که خرقه و زنار هردو به دور انداخته می‌شود، و آن هنگامی است که عاشقْ تمامی تعینات هستی را از نیک و بد پس پشت گذاشته و به تجرد کامل رسیده، که انداختن این هردو یعنی رسیدن او به نشان بی‌نشانی؛ عطار:

ای ساقیِ جان، ساغر و جام آر به پیشم　　　تا خرقه دراندازم و زنار بسوزم

(دیوان ۳۸۶)

زنار، از حیث دارا بودن دو بُعد یا معنای متفاوت، قابل قیاس با واژه‌های نمادینی است که هم مطلوب معنوی و راهبر به حقیقت‌اند و هم نامطلوب و حجاب حقیقت، گاه چنین و گاه چنان، همچون بت، کفر، کلیسا، ترسا، مغ، دَیر، جرس و...

و اما در حافظ نیز زنار با همان دو مدلول مثبت و منفی آمده است، مثبت مثل بیت متن و:

زلف دلدار چو زنار همی فرماید　　　برو، ای شیخ، که شد بر تن ما خرقه حرام

و منفی همانند:

حافظ، این خرقه که داری تو، ببینی فردا　　　که چه زنّار ز زیرش به جفا بگشایند

معنای بیت متن بر مبنای اصول ملامت و قلندری است. (دربارهٔ ملامت و ملامتیان، نک. ج ۱، زیر عنوان «ای تیر ملامت را نشانه».) خواجه در ستایش شیخ صنعان می‌گوید: او حقیقت عشق را در خلوص دل و خلوّ باطن و رهایی از رسوم مندرس ظاهر یافته بود، چنان‌که به جای پیش گرفتن راه زهد و ذکر و تسبیح معمول میان اهل شرع، حقیقت را در چیزی نهفته دیده بود که از نظر اهل شرع (که غالباً به جای ایجاد وحدت در فِرق و نِحل در جهت تفرّق و تمایز می‌کوشند) مذموم انگاشته می‌شود. گفتنی است در این بیت حافظ نیز زنار و تسبیح در برابر همدیگر آمده است، و نیز با همان ایهام در «تسبیح»:

سراسر بخشش جانان طریق لطف و احسان بود

اگر تسبیح می‌فرمود و گر زنار می‌آورد

۸. جَنّاتِ تَجْرِی تَحتَهَا ٱلأَنهار: عبارتی که با تفاوتهای اندکِ نحوی در آیات متعددِ قرآن آمده، و صورت حاضر (با این تفاوت که «جنّاتٍ» به ضرورت وزن به جای

تنوین به کسر خوانده می‌شود تا قضا را شبیه کسرهٔ اضافه در فارسی شود) نزدیکترین شکل به آیه است. (توبه ۱۰۰) باغهایی با جویباران جاری در زیر درختان آنها، که خداوند به گروندگان نوید داده است. غرض شاعر چیزی جز بهره‌گیری هنری از امری دینی نیست. تصویری که می‌سازد چنین است که نخست قصر یار را به بهشتی با نهرهایی موصوف به زلالی مانند می‌کند، اما لطف تصویر در این است که با نگریستن ممتد گوینده به این «قصر دل‌افروز که منزلگه انس» است رائی (مردم چشم) و مرئی (باغ و جویبار) یکی شده و چشم، بر اثر بازتاب قصر بهشتی در آن، خود به تابلوگونه‌ای از درختانی بدل شده که آب هم در زیرشان روان است، که ایهامی دارد به جویباران اشک جاری شاعر در زیر چشم. خرّمشاهی، اگر من درست دریافته باشم، ظاهراً چنین تعبیری را زیاده غلیظ می‌داند: مجموع این احوال [اندوه، حسرت و گریهٔ حافظ ـ م] به بهشتی می‌مانده [...] بعضی برای چشم در این بیت تأکید نابجایی قائلند و فاعل جمله و سلسله‌جنبان همهٔ تصاویر را «چشم حافظ» می‌انگارند و به تجوّز و تمحّل می‌افتند، یعنی می‌گویند چشم حافظ، و نه خود او، شیوهٔ باغهایی را داشت که چنین و چنان باشد... تا آخر. (حافظ‌نامه ۱، ۳۹۰) آیا مؤلف محترم (که من یکی کمترین تردیدی در خوش‌ذوقی‌شان ندارم) چنان معنی و ایهامی را مستبعد می‌دانند؟ به راستی چرا و کدام تجوّز و تمحّل؟ این نگارندهِ در جای خود سخنی خواهد داشت با ذکر نمونه‌هایی دربارهٔ یک گونه یا شیوهٔ کلّی حافظ در تصویرسازی که به گمان من بسیار دوست می‌دارد، و آن این‌که در تصاویر مربوط به چشم و نگریستن، مردم چشم (یا به قول خود او «نقطهٔ بینش») به «حدیقهٔ بینش» یا «باغ نظر»، «گلشن چشم» و نظایر اینها تعبیر می‌شود، چرا؟ پاسخ را در همان وحدت رائی و مرئی یا ناظر و منظور باید دید. همچنین گاهی به همین دلیل، چشم به تکیه‌گاه معشوق شاهوار بدل می‌گردد. تعدّد این‌گونه تعابیر هرگز نمی‌تواند تصادفی باشد بلکه از گرایش ویژهٔ شاعر به ارائهٔ تصاویری از بازتاب شکل معشوق یا متعلقات او در چشم حکایت دارد. در این‌گونه تصویرگریها گاهی نیز سایه و روشن‌ها و ایهامهایی مثل آنچه در مورد حاضر می‌بینیم بر تشبیه یا استعاره افزوده می‌شود تا ظرافت بیشتری به آن بخشیده شود. (نک. ح ۹۴/۳.) حذف یا نادیده گرفتن ایهام یاد شده در حکم نفی عمدهٔ لطف این تصویر است.

* * *

دیدیم شاعر نخست حکایتی کوتاه سر کرد و از زبان بلبل، دلیل نالهٔ او با وجود وصال را به کوتاهی هرچه تمام‌تر «جلوهٔ» دلدار خواند. حکایتی کوتاه و سخنی بسیار کلّی و مجمل است. آیا می‌توان گفت اصل سخن فقط همین جملهٔ کوتاه و از نظر معنایی ناتمام بوده و با ذکر آن همه چیز تمام شده؟ بسیار بعید است، بلکه استنباط من این است که سخن به تعبیری تازه شروع شده. به گمان من ساختار معنایی این غزل مثل آنهایی است که تز یا موضوع اصلی شعر در یکی دو بیت آغازین طرح می‌شود و ابیات بعدی در حکم شرح و بسطی از همان قضیه است، خواه به بیان آشکار و خواه کمابیش پوشیده؛ از بیت ۳ به بعد به ترتیب بنگریم: جلوه یا تجلی حسن یار به صورت استغنا و تعزّز یا کبریا، نقشهای بی‌شمار آفرینش که همگی جلوه‌های «نقاش» (همان معشوق به اعتباری دیگر) است، خرقه و خمر، و بلافاصله تسبیح و زنار (پارادایم یا جایگزین خرقه و خمر) که اختیار کردن هریک از این شقهای دوگانه، خود یک «نقش» زدن است، به تعبیر خود خواجه:

خرقهٔ زهد و جام می، گرچه نه درخور هم‌اند
این همه نقش می‌زنم از جهت رضای تو

در هر حال باید توجه داشت که هریک از این «نقش»ها ناشی از جلوه‌ای است از نقش‌آفرین، که گروهی را به این و گروهی دیگر را به آن طریق می‌کشاند (و مگر نه این‌که بلبل هم همان نقشی را می‌زند که جلوهٔ معشوق از او می‌طلبیده است؟) سرانجام، بسی درخور توجه است که بیت آخر هم دقیقاً نظیره‌سازی بیت آغازین است: حافظ جایگزینی است برای بلبل، و یار حوری‌سرشت برای گل. این عاشق از گریه جویبار روانه می‌کند و آن زار می‌نالد. هردو هم سخت مستغرق جلوهٔ یار خویش‌اند. دیدیم که این‌یک نیز چنان به قصر یار خیره شده که چشمش به عکس یا بازتابی از آن بدل گشته است. در شعری دیگر از خواجه، هم دربارهٔ گریهٔ او می‌خوانیم:

نقشی بر آب می‌زنم از گریه حالیا　　　تا کی شود قرین حقیقت مَجاز من

ملاحظه می‌کنید که در اینجا هم گریهٔ شاعر به گفتهٔ خودش به این انگیزه است که شاید روزی تمامی آنچه «مجاز» می‌خواند زایل شود و جلوهٔ یار با همهٔ حقیقت آن بر او آشکار گردد.

آیا به راستی مجموع این پیوندها، اعم از نزدیک و دور، را می‌توان حمل بر تصادف کرد یا به عکس، شاعر چیزی را که می‌خواسته بگوید پیشاپیش به دقت طرّاحی کرده؟ داوری شما چیست؟

۱ دیدی که یار جز سر جور و ستم نداشت؟
بشکست عهد و از غم ما هیچ غم نداشت؟

۲ یا رب، مگیرش، ارچه دل چون کبوترم
افکند و کشت و عزّتِ صید حرم نداشت

۳ بر من جفا ز بخت من آمد، وگرنه یار
حاشا که رسم لطف و طریق کرم نداشت

۴ با این همه، هران که نه خواری کشید ازو
هرجا که رفت، هیچ کسش محترم نداشت

۵ ساقی، بیار باده و با مدّعی بگوی
انکار ما مکن، که چنین جامْ جم نداشت

۶ هر راهرو که ره به‌حریم درش نبرد
مسکین بُرید وادی و ره در حرم نداشت

۷ حافظ، ببَر تو گوی سعادت، که مدّعی
هیچش هنر نبود و خبر نیز هم نداشت

۱. خاقانی، در غزلی همروال ولی با تفاوت قافیه:

دیدی که یار، چون ز دل من خبر نداشت؟ ما را شکار کرد و بیفکند و برنداشت؟

آغاز یکسان، سؤالی بودن هردو، شباهت «افکند و کشت» (ب ۲) با «شکار کرد و بیفکند» جای تردیدی در تأثر حافظ از خاقانی باقی نمی‌گذارد. حافظ ظاهراً مطلع خاقانی را در بیتهای ۱ و ۲ بسط داده است.

یا رب: از آنجا که معشوق به احتمال همان «رب» است می توان آن را از مقولهٔ شیوهٔ «پی گم کردن» دانست. (نک. ح ۶۲/۴.)

مگیرش: گرفتن: غرامت و تاوان و مؤاخدت [کردن] (برهان، ذیل «گرفت» = مصدر مرخم) مؤاخذه کردن؛ «گفت: رَبِّ لاتُؤاخِذْهُمْ فَاِنَّهُمْ لایَعلَمون؛ یا رب، مگیر ایشان را، که ایشان نمی‌دانند که من پیغمبرم.» تاریخ بلعمی (معین) به این معنی، مفعول بیواسطهٔ آن با «را» و مفعول باواسطه یا متمّم آن با «به» یا «بر» می آید: کسی را به... یا: بر... گرفتن.

صید حرم: حرمْ خود از آن روی نامیده می‌شود که در حیطهٔ آن بسی چیزها، از جمله کشتن و خون ریختن حرام و مَنهی است. در امثال عرب است: آمَنُ مِنْ حمامِ مکّةَ (امن‌تر از کبوتر مکه) آلَفُ من حمام مکّه (انس‌یابنده‌تر از کبوتر مکه [بدین دلیلَ که صیدش نمی‌کنند و خونش نمی‌ریزند ـ م]) نیز به این صورت: آمَنُ مِن ظَبْیِ الحرم (امن‌تر از آهوی حرم) (با بهره‌گیری از: فرائد الِّلآل فی مجمع الامثال = شرح فرائد بر مجمع‌الامثال میدانی نیشابوری، الجزء الاول ۶۸ـ۶۹) حافظ به احتمال زیاد ناظر بر امثال مذکور بوده است. هجویری: «حرم را بدان "حرم" خوانند که اندرو مقام ابرهیم است و محل امن [...] پس دخول آن مقام امان باشد از دشمن و شمشیر ایشان.» (کشف ۴۲۲ـ۴۲۳) صید حرم، از حیث قداست، قابل قیاس با طایر قدس یا طایر گلشن قدس، مرغ بام ملکوت و امثال اینهاست. بیت دیگر خواجه در این خصوص:

دگر به صید حرم تیغ برمکش، زنهار　　　　وزانچه بادل ماکرده‌ای، پشیمان باش

که در اینجا نیز، مثل بیت متن، دل به صید حرم مانده شده، چرا که اساساً دل سرشتی الهی و آسمانی دارد و پیوسته چون کبوتری در هوای حرم دوست پر می‌کشد. (دربارهٔ حرم، حریم، حرمت، نک. ح ۶۰/۵.)

نداشت: داشتن = مراعات کردن، رعایت کردن، حرمت نهادن؛ دقیقی:

ناسزا را مکن آیفت، که آبت بشود　　　　به سزاوار کن آیفت، که جاهت دارد

(دهخدا)

(آیفت کردن: حاجت خواستن، تمنی کردن؛ دهخدا)

۳. حاشا: محال است، دور است، به هیچ روی، ابداً، مَعاذ الله؛ کلمه‌ای است که افادهٔ تنزیه و برائت کند، و آن را در مقام انکار نیز استعمال کنند. (دهخدا) این واژه در تازی معنای استثنا نیز (برابر با «مگر» و همانندهای آن) دارد، اما در پارسی به چنین معنایی نمی‌آید. و اما تنزیه و تبرئه، قطران:

به همت چون فلک عالی، به صورت همچو مه رخشا

فلک چون او بود؟ پرگست، مه چون او بود؟ حاشا

(پرگست = چنین مباد، معاذالله؛ لغت فرس)

برای انکار و ردّ کردن، خود خواجه:

حاشا که من به موسم گل ترک مَی کنم　　　　من لاف عقل می‌زنم، این کار کی کنم؟

اتفاقاً خاقانی در اشاره به همین تفاوت میان این‌دو کاربرد می‌گوید (دربارهٔ عده‌ای که اعمیٰ و الکن می‌خواند):

ندانَد طبع این حاشا ز حاشا　　　ندانَد فهم آن بهمن ز بـهمن
(دیوان ۳۱۹)

و اما مصرع حافظ به دو لحن متفاوت خوانده و هردو معنای تنزیه و انکار از آن مستفاد می‌شود، و بدین‌سان ایهام، طنز و بازیی از سخن پـدید مـی‌آید: الف. تـنزیه: حاشا که لطف و کرم نداشت = حتماً داشت، گمان نرود کـه نـداشت. (البـته در ایـن خوانش و به این معنی، شرط است که «حاشا» بدون فاصله با مابعد خوانده یـا گـفته شود: حاشا که... نداشت.) ب. انکار = اصلاً و ابداً لطف و کرم نداشت. (معمولاً در این شق قدری فاصله با مابعد داده می‌شود: حاشا، که... نداشت.) این را می‌توان ایهام لحن گفتار یا به تعبیری ایهام ساختاری خواند، و فایدهٔ آن این است که اگر به صورت انکار لطف مخاطب گفتی و رنجید، بگویی: نه، منظورم تنزیه تـو از بـی‌لطفی بـود، یـا بـه عکس، اگر به لحن تنزیه ادا کردی و طرف دوچار خوش‌خیالی شد، بگـویی: خـیر، مرادم بی‌لطفی تو بود. در بیت هم همین صدق می‌کند: الف. تنزیه: گناه بخت من است این، گناه دریا (یار) نیست، چون او همیشه لطف داشته. ب. انکار: بخت من بد است، این درست، ولی یار هم از اصل لطفی و کرمی نداشت. بیت بعدی تأیید همین معنی است.

۴. خواری در پای این یار، خود برترین جایگاه است. بارها به اَشکال مختلف بر این تأکید کرده است، چون:

آب چشمم که بـرو مـنت خـاک در تست　　　زیر صد منت او خاک دری نیست که نیست

۵. اشاره به جامِ جم (نک. ح ۴۸/۵.)

۶. راهرو: و مخفف آن «رهرو»، و نیز رونده = سالک؛ دو واژهٔ نخست در حافظ به تناوب به جای «سالک» آمده، و «رونده» هم یک‌بار به صورت «رونـدگان» (۲۵۳/۲) (دربارهٔ سالک به معنای عارف یا منتهی، نک. ح ۱/۳، و به معنای آغازگر طریقت یـا مبتدی، نک. ح ۷۲/۲.)

حریم درش: حریم حضرت حق = حریم‌العزّة، حجاب‌العزّة، جـبروت و نـظایر اینها

بریدن: پیمودن، طی کردن؛ مثل «قطع» عربی، که به همین معنی است. «هـرکه نـه چنین کند، با من نتواند آمدن و این بیابان نتواند بریدن.» بلعمی ص ۴۵۰ س ۳ (فرهنگ تاریخی زبان فارسی، بخش اول، آ ـ ب) سعدی:

در سـایهٔ ایـوان سـلامت نـنشستیم　　　تـا کـوه و بـیابان مشقّت نـبریدیم
(غزلهای سعدی، طبع یوسفی، غ ۹)

جهان زیر پی چون سکندر بریدم   چو یأجوج بگذشتم از سدّ سنگی
(همان، غ ۵۳۶)

وادی: گشادگی میان دو کوه و دو پشته و جز آن، اَودیة و اَوداء جمع (منتهی‌الارب) زمین نشیب هموار که معبر سیل باشد، صحرا و بیابان. فارسیان به معنی صحرا و بیابان استعمال نمایند، خاصه با لفظ بریدن و پیمودن و شدن و طی کردن. (آنندراج) قراین غزل حاکی است که مراد از «وادی» شنزارهای جزیرةالعرب و حرم هم مسجدالحرام است.

و: واو حالیه = بیابان را طی کرد، در حالی که راه به حرم الهی نیافت.

۷. ش: ضمیر مفعولی = او را هنری نبود.

هنر: فضیلت (نک. ح ۳۴/۱۰.)

خبر نیز هم نداشت: ایهام: الف. نه هنر داشت و نه آگاهی؛ ب. هنر نداشت و از بیهنری خود نیز بی‌خبر بود.

۱ صبحدم، مرغ چمن با گل نوخاسته گفت:
ناز کم کن، که درین باغ بسی چون تو شکفت

۲ گل بخندید، که: از راست نرنجیم، ولی
هیچ عاشق سخن سخت به معشوق نگفت

۳ گر طمع داری از آن جام مُرَصَّع، می لعل
دُرّ و یاقوت به نوک مژهات باید سفت

۴ تا ابد بوی مَحبّت به مَشامش نرسد
هر که خاک درِ میخانه به رخساره نرُفت

۵ در گلستان اِرَم، دوش، چو از لطف هوا
زلف سنبل به نسیم سحری می‌آشفت،

۶ گفتم: ای مَسند جم، جام جهان‌بینت کو؟
گفت: افسوس، که آن دولت بیدار بخفت

۷ سخن عشق، نه آن است که آید به زبان
ساقیا، می ده و کوتاه کن این گفت‌وشنفت

۸ اشک حافظ، خرد و صبر به دریا انداخت
چه کند؟ سوز غم عشق نیارَست نِهفت

۱ ـ ۲. محمدامین ریاحی معتقد است: حافظ از این رباعی فخر خالد هروی، منقول در نزهةالمجالس شروانی، الهام گرفته و این سخن بلبل را به دور از ادب عاشقی و در حکم تنها به قاضی رفتن دانسته و لذا با طنز خود حق گل را ادا کرده است:

در باغ شدم سحرگه از درد نهفت — بلبل به زبان حال با گل می‌گفت
از پرده برون آی و بخند و خوش باش — ای بس گل رعنا که در این باغ شکفت

(گلگشت ۱۹۹)

این رباعی در مونس‌الاحرار بدر جاجرمی هم آمده، با فرقی جزئی در «از غنچه» به جای «در پرده». (۲، ۱۱۸۰) و امّا نه دربارهٔ احتمال اقتباس همراه با تغییر لحن از سوی خواجه حرفی هست و نه در بایستگی نگهداشت ادب عشق، لیکن یک روی دیگر

قضیه را نیز باید دید و دریافت، و آن این‌که عرفا در عرصهٔ شعر کاری کردند که فاصلهٔ عظیم میان دو سوی عشق به گونه‌ای برداشته شود که عاشق گاهی هرچه می‌خواهد دل تنگش بگوید و گستاخ (به هردو معنی: جسور و خودمانی) با یار رویاروی شود، چنان‌که حتی به او پرخاش کند و او از آن برنیاشوبد، و در نهایت مثل همین شعر خواجه، گلایه‌ای مهربانانه از دلداده بکند. البته این‌گونه گستاخیها را به نظر این نگارنده بر روی هم در شعر شاعران عرفانگرا بیش از شاعران عارف می‌توان یافت. در مورد حافظ، آیا مثلاً این‌دو بیتْ سخنی سخت‌تر از بیت نخست نیست؟:

خوش است خلوت، اگر یار یار من باشد — نه من بسوزم و او شمع انجمن باشد
من آن نگین سلیمان به هیچ نستانم — که گاه گاه بر او دست اهرمن باشد

خلاصه، در عشق و روابط دو سو همه‌گونه سخن هست و مایهٔ هیچ‌گونه ایرادی نیز نیست، بلکه باری تنوّعی هم به شمار می‌آید، و همه‌جا نمی‌توان ادب عشق را نگریست.

معین در باب دو بیت آغازین: مضمون این‌دو بیت به زبان نثر چندان دلچسب نیست، ولی هیأت ترکیبی کلمات صبحدم، مرغ چمن، گل نوخاسته، ناز، باغ، شکفتن، عاشق، معشوق به حدی است که اگر یک کلمه را بردارید و ترکیب را منقلب سازید، معنای محصّل منظور را به‌دست نتوانید آورد. (حافظ شیرین‌سخن ۵۴۱) سخنی سخت درست است، مثلاً تصویر گل را بنگریم که نخست هنوز باز یا کاملاً باز نشده، و رابطهٔ نوخاستگی را (که یک معنایش تازه به دوران رسیدگی است) با ناز و غرور بنگریم و خندهٔ (= شکفتنِ) او را در پاسخ، که به منزلهٔ گشودن دهان به سخن است، که به خوبی بیانگر کارکرد تصویر و نشان دادن به جای توضیح است. این چیرگی بی‌گفتگو بر زبان و چگونگی رفتار با آن، دقیقاً همان چیزی است که همروزگاران او (جز سلمان، آن هم تا حدودی، و البته عبید به‌طور کامل، ولی در زمینه‌ای متفاوت) از عهدهٔ آن برنمی‌آمدند. این سخن به خودی خود حرف تازه‌ای نیست و قولی است که جملگی بر آن‌اند، اما این نگارنده به هیچ روی کلی‌گویی به شیوهٔ غالب رایج نکرده بلکه تا آنجا که در توان او و گنجایی دفتر بوده نمونه‌های سنجشی میان حافظ و دیگر سرایندگان در بحث زبان به دست داده است. (نک. ج ۱، زیر عنوان «بدان زبان که تو دانی».)

۳. مرصَّع: گوهرنگار، گوهرنشان، گوهرآموده؛ مصدر ترصیع برابر است با پارسی گوهر نشاندن یا گوهر آمودن، یعنی آراستن مروارید و دیگر جواهرات با آیین و ترتیبی خاص به‌دست نَظّام یا گوهرآما. (نک. ح ۳/۹.)

دُرّ و یاقوت: دُر (ح ۳/۹) و یاقوت (ح ۳۵/۴) هر دو استعاره از قطرات است، دُر برای اشک سپید یا آبگونه، به دلیل سپیدی یا آبگونگی، و یاقوت برای اشک خون یا خون‌آلود، به سبب سرخی خون‌رنگ یاقوت. «جام مرصع» را در زیر معنی کرده‌ام، اما از نظر شکلی، ایهامی به جام گل (نماد محبوب عرفانی) نیز دارد.

سفتن به نوک مژه: تصویری است از اشکی که بر مژه می‌غلتد و نمود آن چنان است که گویی قلم یا سنبهٔ مخصوص گوهرسای آن را سوراخ کرده است؛ شمس طبسی:

دوش از غم او دیدهٔ من دُر می‌سفت　　　خاک سر کوی او به مژگان می‌رفت

(دیوان ۱۰۲)

ت: با آن‌که در ظاهر چنین می‌نماید که ضمیر یا شناسهٔ ملکی یا اضافی است، در واقع ضمیر مفعولی است = تو را باید که به نوک مژه، دُر و یاقوت سوراخ کنی. هنجار امروزین زبان در این موردْ متفاوت با روزگاران گذشته است.

نکتهٔ بیت در ارتباط میان جام مرصع با جواهر سفتن با مژه است: اگر می‌خواهی به ارج و ارزش و قرب و عزت عشق دست یابی، می‌باید روح و روانت لبریز از درد و اندوه شود و اشک بریزی و حتی خون بگریی. بیت هم خطاب شاعر است به خوانندهٔ فرضی (که حتی می‌تواند خود شاعر را هم در بر گیرد) و نه چنان‌که برخی می‌پندارند خطاب گل به بلبل یا هر کس دیگر. گل، بدان صورت که در این مقدمهٔ حکایت‌گونه می‌بینیم و می‌شناسیم، چنین پرسخن یا خطابه‌خوان نیست، و اساساً دل‌انگیزی و ارزش این‌گونه درآیه‌های روایی در برخی غزلها در کوتاهی و ایجاز اعجازگونهٔ آنهاست. ساختار شعر پارسی، به‌ویژه غزل، نیز به خوبی اجازه و امکان عوض شدن متکلم یا مخاطب یا تبدیل متکلم، مخاطب و شخص غایب به یکدیگر را به شاعر می‌دهد، چنان‌که در بسیاری اشعار خواجه (و دیگران) دیده‌ایم.

و اما هاشم جاوید در باب بیت می‌پرسد: معلوم نیست یار باید برای پیر مغان با نوک مژه مروارید سوراخ کند یا دیگری باید کمر به خدمت یار بندد و به سفتن مروارید با نوک مژه بپردازد؟ (حافظ جاوید ۳۷۵) به گمانم پرسش ایشان جای شگفتی دارد، و نه مضمون بیت، و چنین می‌نماید که ایشان دوچار همان اشتباه یاد شده در مورد مرجع یا متکلم بیت شده‌اند، ضمن این‌که من دستگیرم نشد که «پیر مغان» را اصلاً از کجا آورده‌اند، و مگر هر جامی (حتی مرصع آن) باید به پیر مغان برگردد؟ نیز در کجا و کَی به یار چنین تکلیف شاقی کرده‌اند که این‌دومی‌اش باشد؟ ای کاش دقت

نظری که در برخی از مطالب کتاب ایشان دیده می‌شود در اینجا نیز مصداق می‌یافت.

۴. خاک چیزی را به رخساره رُفتن: کنایه از نهایت اخلاص و خاکساری نسبت به آن است، با این تصویر که چهره را آن‌قدر بر خاک میکده بسایند که غبار از آن زدوده شود.

۵. گلستان ارم: هرچه باشد ارم شدّاد نیست، چون پیداست خواجه به آنجا نرفته تا از درون آن سخن بگوید. می‌تواند قرینه‌ای برای این باشد که «مسند جم» را در بیت بعدی، بعضی شیراز دانسته‌اند. خواجو هم آن را به گونه‌ای به کار برده که چیزی چون باغ ارم شیراز را تداعی می‌کند، ضمن این‌که او نیز پیش از حافظ مثل او «گلستان ارم» گفته است:

همچو شمعم به شبستان حرم یاد کنید | یا چو مرغم به گلستان ارم یـاد کـنید

(دیوان ۶۷۱)

می‌دانیم که خواجو دیر زمانی در شیراز زیسته بوده و مزارش نیز آنجاست. غنی هم احتمال می‌دهد باغی در شیراز بوده باشد. (یادداشتها۲۶۳) قزوینی نیز با اشاره به این بیت چنین نظری دارد: احتمالاً نام باغی بوده از آن شیخ ابواسحق [...] هیچ بـعید نبوده همین «باغ ارم» امروزی واقع در شیراز (رجوع شود به فارسنامهٔ ناصری ج ۲، ص ۱۶۴) با «روضهٔ ارم» قدیم یکی باشد. (دیوان حافظ قزوینی ـ غنی، قل)

سنبل: گلی خوشبو از جنس *Hyacinthus* متعلق به خانوادهٔ *Liliaceae*؛ در انگـلیسی hyacinth نامیده می‌شود. خوشهٔ گل آن از تعداد زیـادی گـلهای کـوچک بـه صـورت مجتمع و متراکم تشکیل شده. هریک از این گلهای کوچک و بی‌دُمگل به نام سنبلک یا سنبلچه به شکل زنگوله‌ای با دهان باز و با شش پره یا گلبرگِ لب‌برگشته بـه سـمت بالاست. در شعر فارسی، موی مجعد و زلف محبوب را به سنبل تشبیه کرده‌اند، زیرا گلبرگهای لب‌برگشته و تابدار و حلقه حلقهٔ آن، شکل طرّه و زلف را به ذهن مـتبادر کرده است. در شعر قدیم، تشبیه زلف به سنبل تا به حدی متداول بوده که غالباً سنبل به عنوان استعاره به جای زلف و مو آمده؛ خواجو:

ســمن‌بر غـافل از نـظّارهٔ شـاه | که سنبل بسته بد بر نرگسش راه

یعنی گیسوانش جلوی چشمش را گرفته بود. (برای اطلاع بیشتر، نک. گرامی، گل و گیاه ۱۹۱ـ۱۹۸.) خود حافظ هم سنبل را به جای زلف دارد، البـته اگـر ربـاعی «در سنبلش آویختم از روی نیاز...» (دیوان ۲، ۱۱۰۱) از او باشد، چـون بـه دیگـران هـم منسوب شده است.

۶. مَسند جم: در هریک از شروح و تفاسیر به نوعی معنی شده: گُل، دل، پارس و شیراز، اسباب سلطنت، جام، جام جم و جز اینها. مسند جم با خلط جم و سلیمان از سویی قالیچهٔ معروف را تداعی می‌کند و از سوی دیگر ملک سلیمان یعنی شیراز را. دیدیم که قزوینی آن را با قید احتمال مقرّ ابواسحق دانسته است. (دربارهٔ این ترکیب، نک. حسین آقاحسینی، «مسند جم»، حافظ‌پژوهی، دفتر ششم، ۱۳۸۲، ص ۱۳ ـ ۲۶.)

در باب برآیند مسند جم در این شعر، بد نیست سنجشی کوتاه بکنیم با دیگر اشعار او. مسند جم در حافظ به‌طور معمول نمادی است از شأن و شکوهی نابود شده:

که آگه است که کاووس و کَی کجا رفتند؟   که واقف است که چون رفت تخت جم بر باد؟

تخت سلیمان (که خَلط آن با مسند جم معروف است) نیز همین وضع را یافته است:

بادت به دست باشد اگر دل نهی به هیچ   در معرضی که تخت سلیمان رود به باد

به همین سان جام جم یا جهان‌بین نیز دولتی بوده که زایل شده است، چرا؟ چون جام جم تنها آنگاه جهان‌بین یا گیتی‌نمای می‌شود که بصر هم همراه آن باشد:... که جام جم نکند سود وقت بی‌بصری (۴۴۳/۲) این جام هنگامی پرتو آگاهی با خود دارد که «خاک میکده کُحل بصر» شده باشد. (۱۳۷/۱) این دقیقاً همان چیزی است که شاعر در بیت ۴ با تعبیری مشابه بیان کرده. آری، جام جم نیز، مثل مسند او، تنها به مدد بینش و بصارت به دولتی سرمدی بدل می‌شود. در تقریباً تمامی ابیات او پیرامون جم می‌توان این زوال شکوه اینجهانی را دید، و این بیتِ مشعر بر آگاهی جمشید از غیبْ استثنایی است:

گرت هواست که چون جم به سرّ غیب رسی   بیا و همدم جام جهان‌نما می‌باش

که خود خطایی است از شاعر، ناشی از سنت، اگرچه او به متون حماسی و تواریخ داستانی آگاه‌تر از آن بوده که نداند سرنوشت جم به دلیل دعوی خدایی چه شد. اما از جهتی نمی‌توان دربارهٔ این بیت چندان بر او خرده گرفت، زیرا بسی پیش از او جمشید جم را با کیخسروِ خجسته، پادشاه آرمانی باستانی، خلط کرده بودند؛ خلطی که قضا را همین انتساب جام مشهور و معجزه‌گون کیخسرو به جم آشکارترین نمود آن است. بنا بر این با قدری تسامح شاید بتوان گفت که مراد از جم و غیب‌آگاهی او کیخسرو بوده باشد، که سروش بر او فرود می‌آمد و سرانجام هم او را به عروج به آسمان (=گرزمان =گروتمان) خواند. البته بعید می‌دانم که در این بیت بتوان جم را سلیمان انگاشت تا مشکل رفع یا کمتر شود، چون بافت بیت چنین اجازه‌ای نمی‌دهد.

۷. سخنی است پیوسته بازگو شده در چند سده، بنا بر این به نمونه‌ای از شاعر معاصر او بسنده می‌شود؛ ناصر بخارایی:

نیست عشق آنچه در بیان آید　　　فرق باشد ز دیده تا گفتار

(دیوان ۲۹۷)

محمود هومن در بحثی در باب این شعر، شش بیت پیشین را تنها زیبا و شیوا ولی این بیت را «سوبلیم» (انگلیسی: سابلایم sublime = والا، متعالی) می‌خواند، و دربارهٔ سوبلیم می‌گوید: سوبلیم آن است که از راه مقاومت در برابر نظر خاص و علاقه‌های حواس پسند افتد. زیبا ما را قادر می‌سازد تا طبیعت را بدون نظر خاص دوست بداریم؛ سوبلیم ما را آماده می‌کند تا چیزی را که حتی بر ضدّ نظر خاص و علاقه‌های ماست بزرگ بشمریم. (نک. حافظ ۳۶۱ به بعد.) از نظر بندهٔ نگارنده، علت عمدهٔ عمق و عزت بیت این است: نشان دادن به جای شرح دادن. می را که بیاری و در پیش گذاری، می‌توان حدیث مفصل از این مجمل و این نماد جهانی عشق و وابسته‌های آن خواند. نظر به آن با چشم بصیرت، و اثر آن در تارک نوشنده، جای سخنی نمی‌گذارد و تعاریف دور و دراز را از عشق به یکسو می‌کند. عرفان خود به یک معنی مشاهده و معاینه است به جای مباحثه و مجادله، درست همان‌گونه که جستجوگر دیرسالهٔ جام جم، وقتی مشکل پیش پیر مغان برد و او را خرّم و خندان «قدح باده به دست» یافت، دیگر لزومی ندید تا از وی بپرسد «قضیه چیست» بلکه فقط پرسشی کرد که منطقاً در مرتبهٔ بعد واقع می‌شود: کَی حکیم آن را به تو داد؟ (نک. ح ۱۳۶/۴.) در آنجا هم والایی شعرْ درست از همین راه حاصل شده است.

۸. به دریا انداختن: = به دور ریختن، به آب دادن یا انداختن؛ خود او:

عِرض و مال از درِ میخانه نشاید اندوخت　　　آن‌که این آب خورد، رخت به دریا فکنش

* * *

در غزل «بلبلی برگ گلی خوشرنگ...» (۷۹) که قضا را درست ماجرای گل و بلبل بود، دیدیم که محتوای حکایت آغازین چگونه در ابیات بعدی پخش شد و بازتاب یافت، و این مطابق بحثهای این بنده دربارهٔ الگوهای ساختار موضوعی یا معناییِ غزلهای حافظ، تنها یکی از الگوهای او را تشکیل می‌دهد که موضوع مطرح در مطلع یا یکی دو بیت ابتدایی شعر به انحای مختلف در ابیات بعدی بسط و توسّع می‌یابد. (نک. ج ۱، ۴۸۰ ـ ۴۸۱.) با دقتی در غزل حاضر هم به نظر می‌رسد حکایت کوتاه

مقدّمه به همین‌سان در دیگر بیتها انعکاس می‌یابد و اغلب هم به محتوی و یا موتیف اصلی آن ابیات بدل می‌شود. غرض شاعر از ذکر حکایت در کتیبهٔ کلام نیز همین است، و نه این‌که موضوع با ذکر حکایت تمام شده باشد؛ بنگریم: گل می‌خندد که: بلبل عزیز، سرشت عشقْ اقتضای فروتنی دارد. این درست همان محتوایی است که، مطابق شرح من از شعر، در بیتهای ۳ تا ۶ به روشنی بازگو شده. بیت ۷ هم نتیجه‌گیری انجامین از مجموع ماجرا یا جان و اوج کلام است و شعر در حقیقت با آن بسته می‌شود و از نظر ساختار، آخرین بیت مهم است، و من شخصاً بر آنم که ای کاش پایانهٔ شعر هم همین می‌بود، چه بیت ۸ نه از آن تخلصهایی است که گاه مهمترین بیت شعر یا باری یکی از مهمترین ابیات از آب درمی‌آیند، بلکه بیشتر به دلیل الزام تخلص آمده. این را نه از آن نظر می‌گویم که بیتی خوب و مرغوب نیست بلکه در سنجش با پیش از آن می‌پرسم: اگر فرضا چیزی از بیقراری و گریهٔ شاعر را نمی‌داشتیم چه گردی به دامن کبریای شعر می‌نشست؟ شاید هم قصد او، بجز درج نام، این نیز بوده که بگوید خودش هم از مصادیق بیت ۳ و «دُرّ و یاقوت به نوک مژه» سفتن است. به هر حال، و به‌ویژه در مورد گریستن دریاوار، می‌توان آن را با این بیت عزّتمند خود او (قضا را در تخلص) قیاس کرد:

گریهٔ حافظ چه سنجد پیش استغنای عشق؟ — کاندرین طوفان نماید هفت دریا شبنمی

۸۲

۱ آن ترکِ پریچهره که دوش از برِ ما رفت
آیا چه خطا دید که از راه خطا رفت؟
۲ تا رفت مرا از نظر، آن نور جهان‌بین
کس واقف ما نیست که از دیده چها رفت
۳ بر شمع نرفت از گذر آتش دل، دوش
آن دود که از سوز جگر بر سر ما رفت
۴ دور از رخ او ـ دم‌به‌دم از چشمهٔ چشمم
سیلاب سرشک آمد و طوفان بلا رفت
۵ از پای فُتادیم، چو آمد غم هجران
در درد بماندیم، چو از دستْ دوا رفت
۶ دل گفت: وصالش به دعا باز توان یافت
عمریست که عمرم همه در کار دعا رفت
۷ اِحرام چه بندیم، چو آن قبله نه اینجاست؟
در سعی چه کوشیم، چو از کعبه صفا رفت؟
۸ دی گفت طبیب از سر حسرت چو مرا دید:
هیهات، که رنج تو ز قانون شِفا رفت
۹ ای دوست، به پرسیدن حافظ قدمی نِه
زان پیش که گویند که: از دار فنا رفت

۱. خطا: جناس تام، ولی مورد دوم همراه با ایهام: الف. شهری از ترکستان به مشکخیزی و آهوی مشکین و شاهدان مشهور. شرفنامهٔ مَنْیَری (دهخدا) مابین ترکستان و چین و توران (غیاث) = ختا؛ ب. اشتباه، مقابل صواب؛ دو معنای این واژه، عرصه‌ای شده برای ساختن مضامین فراوان، چه به صورت جناس و چه ایهام، که به ذکر چند نمونه بسنده می‌کنم، نخست به صورت بالا، ابن‌یمین:

زلف عنبرشکنت مایه‌دِهِ مشک خطاست پیش چین سر زلفت سخن مشک خطاست
(دیوان ۲۰۱)

که جناس ولی مورد دوم حاوی ایهام است؛ دوم صرفاً به صورت جناس تام، بدون ایهام، یعنی یکی به این و دیگری به آن معنی است؛ عماد فقیه:

به خطا زلف ترا مشک خطا گر گفتم　　　درگذار از من مسکین، که خطا می‌افتد
(دیوان ۱۱۲)

سوم به صورت جناس زاید یا مذیّل، میان خطا (اشتباه) و خطایی (منسوب به شهر خطا) بدون ایهام؛ سعدی:

خطای محض باشد با تو گفتن　　　حدیث حسن خوبان خطایی
(غ ۵۰۲)

چهارم به شکل ایهام، یعنی ذکر یک بار «خطا» با هردو معنی؛ این شکل نسبتاً رایجتر از بقیه است؛ سعدی:

هندوی چشم مبیناد رخ ترک تو باز　　　گر به چین سر زلفت به خطا می‌نگرم
(غ ۳۹۳)

نزاری:

بر دلم هیچ ملامت نکنید　　　گر خطایی رود اندر چین است
(دیوان ۱، ۷۲۲)

ابن یمین:

به چین زلف چو شام تو مایل است دلم　　　شدن به جانب چین گر خطاست، گو: می‌باش
(دیوان ۲۵۵)

ملاحظه می‌کنید که اغلب ابیاتی که به هر شکلی دارای مضمون پیرامون «خطا»ست همراه با ایهامهایی به نام بلادی چون شام، هند، چین و نظایر اینهاست، چنان‌که حافظ هم چند بار چنین ایهاماتی را بر ایهام «خطا» افزوده است، مثل:

جگر چون نافه‌ام خون گشت و کم زینم نمی‌باید
جزای آن‌که با زلفش سخن از چین خطا گفتیم

و اما برخی از شاعران، گویی این میزان از ایهام را هم کافی نمی‌دانند و با الحاق ایهامهای دیگر، سخن را هرچه متکلف‌تر و حتی خنک می‌کنند. کمال خجندی علاوه بر خطا و چین، دندان و ناب را آورده و ناب را به دو معنای عربی (= دندان نیش) و پارسی (= خالص) در رابطهٔ ایهامی با دیگر الفاظ قرار داده است:

دندان شانه می‌کشد آن چین زلف و بس　　　نامش خطا نبود که خواندیم مشک ناب
(دیوان ۲۳)

که معنای نیش با «دندان» ایهام می‌سازد و معنای خالص با مشک تناسب دارد. خواجو به گمان من بیش از هر غزلسرای دیگری تا سدهٔ هشتم با «خطا» مضمون ساخته است، و گاه با تکلف، چنان‌که به یک صورت دیگر هم شعر را ایهامی کرده است: با «پُرچین» و «پَرچین»:

بر مه از سنبل پُرچین تو پَرچین بگرفت چه خطا رفت که ابروی کجت چین بگرفت؟

(دیوان ۲۰۲)

۲. جهان‌بین: صفت چشم، و در موارد فراوان جانشین موصوف (= چشم) (نک. ح ۵۳/۲.)

از دیده چها رفت: ایهام: الف. چه اشکها روان شد؛ ب. چه چیزها از چشمم محو و نهان شد.

۳. عماد، به عین مضمون:

بر دلم امروز از این اندیشه می‌دانی چه رفت؟

آنچه بر سرْ شمع مجلس را ز آتش رفت دوش

(دیوان ۱۸۴)

دود به سر رفتن: وقتی به شمع نسبت داده می‌شود (که اغلب نیز چنین است) دو معنای حقیقی و مجازی می‌یابد: حقیقی همان برخاستن دود از فتیله است، و مجازی غم و اندوهی که سر را فرامی‌گیرد، همان که امروز معمولاً در مقام شگفتی (اگرچه غالباً همراه با غم و ناخوشنودی) گفته می‌شود. در هر حال، خود «دود» از دیرباز به معنای اندوه و دردْ فراوان به کار رفته و بسا که خودْ معنای آه درد و حسرت یافته است، چنان‌که در مواردی چون بیت متنْ همین معنی نیز به طریق ایهام قابل اراده است؛ سعدی، هم دربارهٔ شمع، در مناظرهٔ معروف آن با پروانه (با «به»):

همی گفت و می‌رفت دودش به سر همین بود پایان عشق، ای پسر

(بوستان ۱۱۴)

خواجو (با «از»):

آتشی در سینه دارم کز درون دودناک دم به دم چون شمع مجلس دودم از سر می‌رود

(دیوان ۶۹۰)

در بیتهای اخیر، دود بر سر یا از سر رفتن بر روی هم کنایه از غم و اندوه و درد و سوز بود، اما چنان‌که اشاره شد «دود» به تنهایی نیز مجازاً به معنای اندوه و درد به کار رفته است؛ ابوالفرج رونی:

در عشق تو مایهٔ دوسر سود شده‌ست	زان چون آتش همه دلم دود شده‌ست

خاقانی («دود» اول تعبیر از سرعت و شتاب است و دومی به معنای غم و اندوه):

رفت چون دود و دود حسرت او	کم نشد زین بزرگ دوده هنوز

(دیوان ۵۴۰)

و اما «دود» به صورت مشبّهٌبِهِ آه یا استعاره از آن در حافظ بارها آمده است.

سرِ ما: تبادری به واژهٔ «سرما» (در برابر آتش و سوز) دارد.

۴. دور از رخ او: حشو ملیح همراه با ایهام: الف. در حال دوری از او یا بر اثر دوری او؛ ب. دور بادا از رخ او.

دم به دم: یک معنای «دم» جرعه است و دم به دم یعنی جرعه جرعه. بنا بر این، ایهامی پدید می‌آید به اعتبار «چشمه»، ایهامی که دقیقاً در این بیت سعدی نیز هست:

بر این چشمه چون ما بسی دم زدند	برفتند چون چشم برهم زدند

(بوستان ۵۲)

که میان لحظه، نفَس و جرعه (مثل بیت حافظ) ایهام وجود دارد، اگرچه ایهام دیگری هم در بیت اخیر دیده می‌شود، و آن «دم زدن» به معنای استراحت کردن و آسودن (به اعتبار کنار چشمه) است، لیکن تنها به صورت فعلْ چنین معنایی می‌دهد، و لذا گمان نمی‌کنم در بیت حافظ بتوان آن را اراده کرد.

رفت: ایهام تضاد با «آمد»: الف. معنای معروف؛ ب. اتفاق افتاد، گذشت، روی داد. «آن آمد و این رفت» کنایه از کثرت رفت و آمد است، چنان‌که امروز هم مثلاً می‌گوییم: تقی رفت و نقی آمد، یعنی خیلیها.

۵. از دستْ دوا رفت: ایهامی است (دوا را گم کردیم یا از دست دادیم + دوا و درمان از اختیار و ارادهٔ ما بیرون رفت).

۶. دعا: عربی دُعآء = خواهانی به سوی خدا، جمع: ادعیة؛ اصل آن دُعاَو، که واو پس از مدّ به همزه بدل شده. دَعْویٰ بالفتح خواهانی؛ داعی‌الله رسول خدا (ص) است، و بر مؤذن هم اطلاق کنند. (منتهی‌الارب) در بیت: به ملازمان سلطان که رساند این دعا را... (۶/۱) دیدیم که آن را به معنای درخواست از سلطان، با نظری به معنای اصلی یعنی دعا کردن یا دعا گفتن، آورد، اما در اینجا همین معنای اخیر یا اصلی مورد نظر است، اگرچه معنای دعاگویی را هم احتمالاً به طریق ایهام اراده کرده، زیرا سبب جلب نظر و توجه معشوق می‌شود.

و قالَ رَبُّکُمُ اُدْعُونی اَسْتَجِبْ لَکُمْ (غافر ۶۰) و: اَمَّنْ یُجیبُ المُضطَرَّ اِذا دَعاهُ وَ

یَکْشِفُ السّوء (نمل ۶۲) که در آیت نخستْ نوید پاسخگویی به دعا داد، و در دومْ نفی فرمود این را که کسی جز وی را سزاست تا به خواهان پاسخ گوید و بدی را از او بازدارد. «دعا کلید همه حاجتها است.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۴۳۶) چنان‌که خواجه نیز گفته:... بس درِ بسته به مفتاح دعا بگشایند. «سهل عبدالله [تستری] گفت: نزدیکترین دعاها به اجابت، دعاءِ حال بود، و دعاءِ حال آن بود که خداونـدِ [= صاحبِ ـ م] وی مضطر بود که وی را از آن چاره نباشد [...] و بدانک خلاف است میان مردمان که دعا فاضلتر است یا خاموشی و رضا؟ گروهی گویند: دعا به سر خویش عبادت است. از قول پیغامبر (ص) که: الدُّعاءُ مُخُّ العبادة، آنچه عبادت بود بدو قیام کردن اولیتر از ترک زیرا که حقِّ حقّ است ـ سبحانَهُ و تعالی ـ اگر بنده را اجابت نیاید و به مراد خویش نرسد باری به حقِّ خدای قیام نموده باشد زیرا که دعا اظهار بندگی و درماندگی بود. و گروهی گفته‌اند: خاموشی و مردگی در زیر حکم و رضا دادن به آنچه از پیش رفته است از اختیار حق ـ سبحانه و تعالی ـ تمام‌تر و اَولیٰ.» (همان ۴۳۷ ـ ۴۳۸) یکی از دل‌انگیزترین سخنان دربارهٔ دعا در دنیای ادب، بی‌گمان در کلام سعدی است، با بیان حدیثی در این باب، که خود آیتی است از لطف حق، زیرا با آن عزّ و جلال خویش ابراز شرمساری از بسیاریِ دعای بنده می‌کند: «هرگه که یکی از بندگان گنهکار پریشان‌روزگار دست انابت به امید اجابت به درگاه حق ـ جلَّ و عَلا ـ بردارد، ایزد تعالی در او نظر نکند؛ بازش بخواند، باز اعراض فرماید؛ بار دیگرش به تضرّع و زاری بخواند، حق ـ سبحانه و تعالی ـ فرماید: یا ملائکتی قَدِ ٱسْتَحْیَیْتُ مِن عَبدی و لیسَ لهُ غَیرِي فَقَدْ غَفَرْتُ لَهُ. دعوتش اجابت کردم و امیدش برآوردم، که از بسیاریِ دعا و زاری بنده همی شرم دارم.

کرم بین و لطف خداوندگار گنه بنده کرده‌ست و او شرمسار»

(گلستان ۵۰؛ دربارهٔ حدیث، نک. توضیحات ۲۰۰ ـ ۲۰۱.)

دربارهٔ دعا، بر درد و سوز درون و سرشک برون و زاری تأکید کرده‌اند، مثلاً: «و گفته‌اند: بهترینِ دعاها آن است که از اندوهی خیزد [...] و گفته‌اند: زبان گناهکاران اشک بود.» (قشیری، پیشین ۴۴۸) غزالی: «و گروهی گفته‌اند که شرط رضا آن است که دعا نکنی و هرچه تو را نیست به دعا از خدا نخواهی [...] و این همه خطاست [...] و به حقیقتْ دعا آن است که در دلْ رقت و شکستگی و تضرّع و عجز و تواضع و التجاء با حق تعالی پدید آید.» (کیمیا۲، ۶۱۰ ـ ۶۱۱) جامی: «دعاء را اَزمانی است خاص که در آن زمانْ دعاء فاضلتر، و آن وقتی بود که بنده در دل خود رغبتی صادق و انشراحی و انفساحی [= گشایشی ـ م] و استیناسی به دعاء مشاهده کند.» (نقدالنصوص ۱۲۱) و. ت.

استیس با نقل برخی توجیهاتِ سطحی به نظر او دربارهٔ دعا، مثل نامعقول بودن دعای نزول باران در خشکسالی به دلایل طبیعی، می‌گوید: تاریخ عرفان، توجیهی عمیقتر از این برای دعا و تأثیر آن دارد. عرفای مسیحی دعا یا استغاثه را مایهٔ ارتباط یا اتحاد با «عالم بالا» می‌دانند، نه برای تقاضای لطف و عنایت. (عرفان و فلسفه ۱۳ ـ ۱۴)

دعا در حافظ، مثل هر شاعر و فرزانه و اهل معرفتی، نه به معنای عامیانه یا زاهدانهٔ آن بلکه به لحاظ بُعد معرفتی یا عارفانه برای استکمال نفس و وصول به بی‌نیازی و خرسندی، ارتباط با عوالم آسمانی و تسکین قلب و نظایر اینها می‌آید، اما شاید بتوان گفت که در برخی جایها تابع اغراض شاعرانه و خلق مضامین بدیع و یا جلب نظر ممدوح به برآوردن نیاز شاعر و تحریک ذوق او و برای همسو کردن وی با حوایج و علایق خویش است. آنچه در ارزیابی مضامین او در باب دعا نباید نادیده انگاشت فراوانی دعاهای لطیف، سرشار از ظرافت شعری، و در موارد بسیار آمیخته به طنز و شوخ‌طبعی است. (نک. ح ۱۹/۴ که نمونه‌هایی از این‌گونه دعاهای او ذکر شده است.)

۷. سعی: در لغت = دویدن بدون شدت (لسان‌العرب) شتاب نمودن (منتهی‌الارب) قصد و راه رفتن (اقرب‌الموارد) اما در اصطلاح حج، یکی از ارکان آن، که عبارت است از هفت مرتبه طی کردن (پیاده، سواره، یا بر دوش کس دیگر) فاصلهٔ بین صفا و مروه (هر رفتن یا آمدن یک مرتبه محسوب است.) سعی بعد از طواف خانهٔ کعبه انجام می‌گیرد. پیش از سعی، بوسیدن حجرالاسود و نوشیدن از آب زمزم مستحب است. سپس حجگزار از صفا حرکت می‌کند و موقع حرکت، نیت سعی می‌کند و عازم مروه می‌شود. میان صفا و مروه خیابان پهنی است که آن را مَسعیٰ [= محل سعی ـ م] می‌نامند، که حاجی باید آن را هفت بار برود و بازگردد. هر رفتن و هر برگشتن یک «شَوط» نامیده می‌شود. پس از خاتمهٔ سعی، تقصیر واجب است، که آن گرفتن ناخن یا چیدن مقداری از موی بدن است. (مصاحب) واژهٔ «سعی» ایهامی به معنای کوشیدن دارد.

قبله نه اینجاست: در قیاس میان کعبهٔ سنگ و گل و کعبهٔ جان و دل (به تعبیر خواجهٔ انصاری) و رجحان این بر آن (نظرگاه عارفانه) سخنان بسیار، چه در تفاسیر عرفانی قرآن و چه در متون ادب، رفته است. عارفان بر آن‌اند که قبلهٔ حقیقی آنجاست که دلدار آنجاست، و اصل غرض از کعبه، توجه دل به خداوند است. شیخ شطّاح، دربارهٔ هشام بن عبدان شیرازی: «شنیده‌ام که چون نماز کردی، در نماز دَور می‌کردی. ساعتی روی سوی مشرق کردی و ساعتی روی سوی مغرب، ساعتی یمین، ساعتی

شمال.» (روزبهان شیرازی، شرح شطحیات ۳۲۱) به این بیت لطیف سعدی بنگریم:

پیش نماز بگذرد سرو روان و گویدم: قبلهٔ اهل دل منم، سهو نماز می‌کنی
(غ ۶۲۲)

خود خواجه:

جلوه بر من مفروش، ای مَلِک‌الحاج، که تو خانه می‌بینی و من خانه‌خدا می‌بینم

احرام: نک. ح ۳۲/۷.

صفا (و مروه): اِنَّ الصَّفا و المروةَ مِنْ شعائرِ الّلهِ... الآیة (بقرة ۱۵۸) «و صفا جایگاهی است بلند بر کوه بوقُبَیس. و میان صفا و کوه بوقبیس و میان مسجد، وادیی است که بازارگاه است و راه، و اگر کسی بر صفا ایستد برابر حجرالاسود باشد. و مَسعیٰ میان صفا و مروه سنگی است از حدّ قُعَیْقَعان، و برابر رکن عراقی باشد.» (مسالک و ممالک ۱۸) از باب‌الصفا، که یکی از درهای مسجدالحرام است، تا خود صفا هفده گام است و چهارده پله دارد. پلهٔ آخری همانند مصطبه‌ای می‌باشد. از صفا تا مروه چهارصد و نود و سه گام و تا مِیل‌الاخضر (میل سبز) نود و سه گام و از میل‌الاخضر تا میلان‌الاخضران (دو میل سبز) هفتاد و پنج گام و از میلان‌الاخضران تا مروه سیصد و بیست و پنج گام است. مروه پنج پله و طاق بزرگی دارد و پهنای آن هفده گام است. میل‌الاخضر ستون سبزرنگی است که سعی‌کننده وقتی به سوی مروه می‌آید این میل را با مناره‌ای که بر رکن شرقی حرم است در دست چپ خود قرار می‌دهد. دو میل دیگر (میلان‌الاخضران) دو ستون سبزرنگی است که در برابر یکی از درهای حرم به نام باب علی واقع شده، یکی از این ستونها در دیوار حرم از طرف چپ آدمی که از حرم خارج می‌شود و دیگری در روبروی آن قرار دارد، و در فاصلهٔ بین میل‌الاخضر با این دو میل هَرْوَلَه می‌کنند. (سفرنامهٔ ابن‌بطوطه ۱، ۱۸۲ ـ ۱۸۳) غرض از نقل قول اخیر، اطلاع از این مکان در روزگار نزدیک به حافظ است. غزالی حکمت سعی را چنین بازمی‌گوید: «در پیش خانهٔ کعبه، آمد و شد بندگان را مانَد به درِ سرای پادشاهان برای اظهار اخلاص در خدمت، و امید آن‌که پادشاه به نظر مرحمت و عاطفت ملاحظه فرماید [...] و امید می‌دارد که اگر در کرّت اول به عزّ قبول مشرّف نگشت، کرّت دیگر بدان تشریف مکرّم شود. و باید که از آمد و شد میان صفا و مروه، آمد و شدی که میان دو کفّهٔ ترازو باشد در عرصات قیامت یاد کند. و صفا را کفهٔ حسنات پندارد و مروه را کفهٔ سیّئات، چه میان دو کفه، نظر او در رجحان و نقصان باشد، و تردّد او میان عذاب و غفران.» (احیاء علوم الدین، ترجمهٔ خوارزمی ۳۳۰) مَروَه:

سنگی سپید و برّاق که آتش در آن است و آتش از آن گیرانده می‌شود. (لسان‌العرب)

صفا رفت: در هر حال (چه مطابق خانلری و چه قزوینی) صفا به معنای پاکی و خلوص و نیز خرّمی با صفای موصوف ایهام دارد، و غرض از آن این‌که در روزگار شاعر، طاعات و عبادات هم دیگر رنگ و بوی خوشِ گذشته را ندارد، و نتیجه این‌که اولیٰ و ارجح آن است که از صِرف صورت طاعات منصرف و به عالم دل و درون متمایل شد.

قزوینی: از مروه صفا رفت. معمولاً صفا و مروه به عنوان دو واژهٔ وابسته به یکدیگر با هم می‌آیند، و عادتی هم که ذهن حافظ‌دوستان به طبع قزوینی دارد مزید بر علت شده تا ضبط خانلری را به دلیل این‌که فقط یکی از این دو پایه را دارد نپذیرند یا نگوارند. مضافاً «مروه» قدرت اطلاع‌بخشیِ (information) بیشتری نسبت به «کعبه» (که با توجه به «قبله» تقریباً تکراری می‌نماید) دارد. اما مشکل این است که اقدم و اکثر نسخ «کعبه» دارند. (دفتر دگرسانیها ۱، ۳۳۲) در عرف تصحیح علمی و روشمند، کاریش هم نمی‌شود کرد، ضمن این‌که با این وضعیت نسخ خطی، احتمال این را هم باید داد که تغییر به این یا آن صورت از جانب خود شاعر بوده باشد. اما اگر در این مورد به متون شعری در ادوار مختلف رجوع کنیم، صفا و مروه با هم آمده‌اند، مثلاً منوچهری:

ز شکر اوست مروه و صفای من　　　ز فضل اوست مروه و صفای او

(دیوان ۸۵)

مسعود سعد:

بوسم همیشه گوید تخت مبارکش　　　زان تخت، گاه مروه کنم، گه صفا کنم

(دیوان ۱، ۴۹۸)

خواجو (که هم نزدیک به زمان حافظ و هم از مقتدایان اوست):

هرکه از مروه صفا می‌طلبد، گو: به صبوح　　　بادهٔ صاف طلب دار و صفا بازگذار

(دیوان ۷۰۳)

گر صفای مروه خواهی، خاک یثرب سرمه ساز

ور هوای کعبه داری، از بیابان درگذر

(همان ۷۰۴)

ملاحظه می‌کنید که خواجو این دو را دقیقاً مثل حافظ، یعنی با ایهام آورده است. آیا

در بین این همه متن، موردی هست که در برابر «صفا» آمده باشد «کعبه»؟ گیریم به صورت استثنا نیز آمده باشد، آیا حکم استثنا را می‌توان پذیرفت و جایگزین قاعده کرد؟

۸. قانون شفا: ایهام به نام دو اثر ابن‌سینا؛ ابوعلی ابن‌سینا (تـ ۳۷۰، فـ ۴۲۸) دانشمند، فیلسوف، طبیب، ریاضیدان و منجم ایرانی، معروفترین دانشمندان اسلام و یکی از بزرگترین دانشمندانی که تاکنون پا به عرصهٔ وجود گذاشته‌اند. در نوجوانی در بخارا طب و ریاضیات آموخت و در هفده سالگی نوح بن منصور سامانی را معالجه کرد. روزگار او مصادف با نزول قدرت سامانیان بود و به دلیل چیرگی غزنویان بر بخارا به گرگانج رفت و به دستگاه علی بن مأمون و جانشین او مأمون بن محمد از خوارزمشاهیان پیوست و تقرّب تمام یافت. با تسلط محمود غزنوی بر خوارزم از آنجا نیز به در آمد. قانون را در گرگان تألیف کرد. به همدان رفت و وزارت شمس‌الدولهٔ دیلمی را پذیرفت، و در همان‌جا گذشته و مدفون شد. او در شرق به عنوان فیلسوف مشّائی و شارح ارسطو، لیکن در غرب در مقام طبیب شهرت داشته است. (مصاحب، ذیل «ابوعلی سینا»، به تلخیص)

قانون: کتاب معروف ابن‌سینا در طب، که تأثیر بسیار بر اطبّای اروپا گذارد. البته طب او بیشتر محدود به نظریات علمی است و از جنبهٔ عملی ناقص است و از این حیث به پای زکریای رازی نمی‌رسد.

شفا: کتابی عظیم و در حکم یک دائرةالمعارف فلسفی است. (همان)

و اما با نام آن دست کتابهای ابن‌سینا که معنایی ایهامی را نیز می‌توانسته در بر داشته باشد مضامین گوناگون ساخته‌اند، که برخی به عنوان نمونه ذکر می‌شود: سیف فرغانی، با قانون و اشارات:

در وصف او، اگرچه اشارات کرده‌اند　　　ما وصف می‌کنیم به قانون دیگرش
(دیوان ۱، ۳۷)

هم او، با ایهام در قانون و شفا:

تا شفا یابند از بیماری دل، جمله را　　　همچو طب بوعلی درد تو قانون می‌شود
(۳، ۹۸)

امیرحسن دهلوی، با قانون:

قانون طبیبان است غم خوردن بیماران　　　من جان بدهم پیشت، گر نگذری از قانون
(دیوان ۳۱۴)

خواجو، با ایهام در قانون و نجات:

ای خط تو دیباچهٔ قانون نـجات   نسخ شب قدر کرده در روز برات

(دیوان ۵۱۹)

سلمان، با قانون و شفا:

بدن و جان مرا عارضه‌ای هست، آن عرض

می‌کنم بر تو، که تدبیر تو قـانون شـفاست

(دیوان ۴۴۴)

هم او، با نجات و اشارات:

با چنین عارضه و ضـعف، تـمنای نـجات

دارم، اما هـمه مـوقوف اشـارات شـماست

(همان‌جا، همان شعر)

۹. خواجه چندین مضمون دربارهٔ تمنای قدم نهادن مخاطب بر جنازهٔ او یا حضور بر بالین وی به هنگام جان دادن دارد، همچون:

قـــدم دریـــغ مـــدار از جـــنازهٔ حـــافظ   که گرچه غرق گناه است، می‌رود به بهشت

و:

حافظ از بهر تو آمد سوی اقلیم وجود   قدمی نِه به وداعش، که روان خواهد شد

۱ گر ز دست زلف مُشکینت خطایی رفت، رفت
ور ز هندوی شما بر ما جفایی رفت، رفت
۲ برق عشق، ار خرمن پشمینه‌پوشی سوخت، سوخت
جَور شاهی کامران گر بر گدایی رفت، رفت
۳ گر دلی از غمزهٔ دلدار باری برد، برد
ور میان جان و جانان ماجرایی رفت، رفت
۴ از سخن‌چینان ملالتها پدید آمد، ولی
چون میان همنشینان ناسزایی رفت، رفت
۵ در طریقت، رنجش خاطر نباشد، می بیار
هر کدورت را که بینی، چون صفایی رفت، رفت
۶ عشق‌بازی را تحمّل باید، ای دل، پای دار
گر ملالی بود، بود و گر خطایی رفت، رفت
۷ عیب حافظ، گو مکن، واعظ، که رفت از خانقاه
پای آزادان نبندند، ار به جایی رفت، رفت

۱. غزل به نظر می‌رسد متأثر از غزلی همروال از نزاری (فقط با فرقی در قافیه) باشد. به‌ویژه به این بیت بنگریم:

نابکاری، مبتلایی در بلایی ماند، ماند
ور خردمندی خطایی کرد و کاری رفت، رفت
(دیوان ۱، ۳۶۲، دیباچه)

گر ز دست زلف... : ایهام: الف. اگر خطایی از زلف سر زد؛ ب. اگر خطایی از ما از دستِ یا به سبب زلف تو صادر شد.

خطا: ایهام (اشتباه + شهری از ترکستان؛ در مورد ایهام با «خطا» نک. ح ۸۲/۱.)

هندو: در شعر پارسی، ویژگیها و صفات و جنبه‌های گوناگون به هندوان نسبت داده شده، چون سیاهی، ارزانتر بودن و رامتر بودن غلامان و کنیزان هندو نسبت به دیگر اقوام، فالگیری، جادویی، شعوذه‌گری و بوالعجبی، دزدی، جلدی و چالاکی، حیله‌گری، تطاول و غیره. نیز هندو معنای مطلق چاکر و کنیز نیز گرفته، چنان‌که

«هندوی فلان» یعنی خادم و بندهٔ او. از این میان در شعر حافظ، در مورد هندوان و مضامین پیرامون آنان صفاتی چون سیاهی، بندگی یا عبد و عبیدی، حیله‌گری، دزدی و طرّاری و بوالعجبی لحاظ شده است. در بیت حاضر، طرّاری و تطاول هندوی سیاه و جلد و بازیگر (به اعتبار آویختن زلف و بازی کردن با چهره و درازدستی یا تطاولی که به جان عاشق می‌کند) می‌تواند اراده شده و از مصادیق جفای زلف تلقی گردیده باشد. (نیز چاکری و بندگی هندو در ۹۵/۹، رهزنی و طرّاری در ۲۰۷/۷، و جلدی و حیله‌گری در ۳۹۴/۵)

۲. پشمینه‌پوش: مراد احتمالاً خود شاعر است. حافظ، چنان‌که در جای خود گفته‌ام، به رغم انتقادات شدیدش از تصوف، خود را گاهی اهل طریقت (تصوّف) و یا پشمینه‌پوش خوانده است:

سرمست در قبای زرافشان چو بگذری　　　یک بوسه نذر حافظ پشمینه‌پوش کن

پیداست مراد او در این‌گونه موارد، سیرت درویشی و فقر است، و نه تصوف از همهٔ جهات.

شاه کامران: با توجه به صبغهٔ عارفانهٔ غزل، به نظر می‌رسد مراد از این شاه همانا پادشاه کامران کون و مکان بوده است، همچنان‌که در این باره گفته است:

یار اگر ننشست با ما، نیست جای اعتراض　　　پادشاهی کامران بود، از گدایان عار داشت

۳. جان و جانان: چرا چنین گفته و مثلاً نگفته: ما و جانان؟ به گمان من شاعر ظرافتی به خرج داده، زیرا دلدار یا جانان، خودْ روح یا جان مطلق است و جان شاعر هم ملک طلق دلدار؛ به عبارت دیگر، خود شاعر در این میانه بیگانه است. پس جانان در اینجا با جان شاعر تنهاست، و با این جان هرچه بکند تصرّف در ملک خود می‌کند. ماجرایی هم اگر میان این‌دو هست به خودشان مربوط است، و نه به ما (شاعر).

ماجرا: معنای نخست آن در اینجا رویداد و واقعه یا امری بین‌الاثنینی است، ولی ایهامی نیز به ماجرا گفتن یا ماجرا کردن مصطلح صوفیه دارد. (در این باره، نک. ح ۴۰۷/۱۰).

۴. بیت کلاً ایهامی و ابهامی است و از مصادیق ایهام یا وجود دو ضلع مختلفِ معنایی در بیت.

ناسزا: خود ایهام (یا ابهام) دارد: الف. آدم ناسزا و نااهل (صفت جانشین موصوف) ب. دشنام و سخن ناشایست.

رفت: باز ایهام: الف. داخل شد (در میان چیزی رفتن) ب. روی داد، واقع شد؛ ج. گذشت، سپری شد.

بدین‌سان یک معنای بیت چنین است: حاصل کار سخن‌چینانْ ملال و ناراحتی است، اما وقتی آدم ناجور و نااهلی به درون اصحاب داخل شد، شده است. در واقع با این معنی می‌گوید: آن ملالت و تکدّر خاطر ناشی از سخن‌چینان به دلیل ورود چنین فرد یا افرادی به جمع آنان است. معنای دیگر: ملال البته از نمّامان پدید می‌آید، ولی اگر چیز ناشایستی میان همنشینان روی دهد گذرا و سپری شدنی است. اما درست عکس این را هم می‌توان برداشت کرد، و آن این‌که کاری است که از کار گذشته‌ست و سبویی که شکسته‌ست. ملاحظه می‌کنید که با اختیار هریک از معانی مختلف واژه‌ها به گونه‌ای می‌توان بیت را معنی یا معنایی را توجیه کرد. عرف زبان هم مشکلی در هیچ‌یک از آنها برای گوینده یا شنونده ایجاد نمی‌کند. تازه منِ به همین‌قدر بسنده کرده‌ام، چون هنوز می‌توان بر مبنای متغیرهای بیت به ارائهٔ معانی دیگر نیز پرداخت.

۵. خود خواجه:

وفاکنیم و ملامت کشیم و خوش باشیم　　　که در طریقت ما کافریست رنجیدن

صفا: به دو معنی: یکی پاکی و پاکیزگی و بی‌غشّی، مقابل کدورت، و دیگر زمانی را خوش و به تفریح و تفرّج گذراندن (همان که فعل «صفا کردن» از آن می‌سازند)، زیرا مَی باعث صفا کردن می‌شود.

۶. ای دل، پای دار: برای دل به طریق استعاره پای قایل شده، درست مثل قرینهٔ آن یعنی دست زلف.

۷. خود او:

آن شد، ای خواجه، که در صومعه بازم بینی　　　کار ما با رخ ساقی و لب جام افتاد

عیب حافظ گو مکن... : ایهام ساختاری در لخت نخست هست: الف. ای واعظ، حافظ را به این عیب مکن که از خانقاه رفت؛ ب. بر حافظ خرده مگیر، چون از خانقاه رفت که رفت (یعنی اگر هم خرده بگیری حاصلی ندارد.)

* * *

غزل، بنا به اقتضای ردیفهایی از این دست، دارای وحدت معنایی است، وحدتی بر حول محتوای تصوف، که با ذکر چند اصطلاح صوفیانه چون پشمینه‌پوش، ماجرا، طریقت، صفا و خانقاه، و آمیختن آنها با مضامینی عاشقانه قوام می‌یابد. اما از نظر شکلی، چنین می‌نماید که این شعر بیشتر وسیله‌ای شده برای ساختن ایهامهای قدم به قدم، چنان‌که در باب هر بیت بیان شد، و حتی موردی از ایهامهای مضاعف و مرکب را، که کل بیت را در بر می‌گرفت، دیدیم، همین و بس.

۱ ساقی، بیار باده، که ماه صِیام رفت
دردِه قدح، که مَوسِمِ ناموس و نام رفت

۲ وقت عزیز رفت، بیا تا قضا کنیم
عمری که بی حضور صُراحی و جام رفت

۳ در تاب توبه، چند توان سوخت همچو عود؟
می ده، که عمر در سر سَودای خام رفت

۴ مستم کن، آنچنان، که ندانم ز بیخودی
در عرصهٔ خیال، که آمد، کدام رفت

۵ بر بوی آن که جرعهٔ جامت به ما رسد
در مِصطبه، دعای تو هر صبح و شام رفت

۶ دل را، که مرده بود، حیاتی به جان رسید
تا بویی از نسیم میاش در مَشام رفت

۷ زاهد غرور داشت، سلامت نبُرد راه
رند از ره نیاز به دارالسّلام رفت

۸ نقد دلی که بود مرا، صرف باده شد
قلب سیاه بود، ازان در حرام رفت

۹ دیگر مگو نصیحت حافظ، که ره نیافت
گمگشتهای که بادهٔ نابش به کام رفت

۱. صیام: مصدر دیگرِ صَوم = بازایستادن از خوردن و نوشیدن و سخن کردن [مراد احتمالاً غِیبت کردن ـ م] و جماع نمودن (منتهی‌الارب)

رفتن ماه صیام: پیشتر دربارهٔ کلیت مضامین مربوط به گذشتن این ماه و فرارسیدن عید صیام یا روزه (فطر) و شادیانه‌سرایی‌ها سخن گفته شد. در اینجا نیز به سر آمدن این ماه، مطابق معمول، دستاویزی است برای خواجه در خلق طنز و طیبت و تاختن بر زهد و طعن بر زاهدِ گرانجانِ شادی‌گریز و تأکید بر مشرب خود در شادیگرایی و اغتنام فرصت عشرت و سرزندگی. و اما شور و ولوله‌ای که پس از یک ماه توأم با

سکوت و سکون و اعتکاف و عبادت در زندگی روزانه و به تبع آن در عرصهٔ شعر درمی‌گیرد، چه بسا خوانندهٔ این اشعار را بدین گمان اندازد که شاعران در این‌گونه مضامینْ آهنگ ستیز با مقدّسات و دهن‌کجی کردن به مقبولات خلق را دارند، و حال آن‌که در کلیت این عیدانه‌سرایی‌های شاعرانِ شناخته حتی یک نمونه از توصیه به عیش یا فسق لاابالیان و اراذل‌الناس دیده نمی‌شود بلکه تنها ترغیب به عشرت و شادی و سرمستی به صورت مجمل و نمادین آن می‌بینیم، چنان‌که معمول و معهود شعر نمادگراست. در هر حال، دنیای شعر دنیایی است خاص خود و درآمیخته با پندار و آرمان، و چنان‌که بارها اشاره کرده‌ام، همواره باید اقتضای شعر و آفرینشهای شاعرانه را پیش چشم داشت و آن را همواره نسخه و رونوشتی برابر با اصل زندگی نینگاشت یا در برابر کردن آن با واقعیات حیات افراد و جوامع مبالغه نکرد. همین امر را باید در برخورد با مضامینی ملامی از قبیل باده خوردن در رمضان یا تفوّه به دیگر فسوق در این ماه و مفهوم و مدلول نمادین آنها در شعر عارفانه منظور نظر داشت. نمونه‌های عکس این نیز فراوان است که شاعران می‌گویند ساغر و صراحی را در خلال ماه صیام باید فروگذاشت و عشرت را به پس از آن واگذارد. مثلاً خواجو در غزلی با ذکر حلول این ماه می‌گوید که باده‌خواری را باید موقوف کرد، و شاید همین را بتوان به واقعیت نزدیکتر از مضامینی از سنخ یاد شده دانست، گو این‌که باز هم باید در این باره احتیاط کرد:

رمضان آمد و شد کار صراحی از دست   به درستی که دل نازک ساغر بشکست...

در قدح دل نتوان بست، مگر صبحدمی   که تو گویی رمضان بارسفر خواهد بست

(دیوان ۳۹۴)

حتی عبید زاکانی، که تندترین انتقادها و طعن و تسخرها را در قبال نهادهای دینی عصر دارد و به قول خودش دارای سعهٔ مشرب است، در این رباعی به تلویح می‌گوید: تا زمان رسیدن ماه روزه باده بخور ولی در خلال این ماه، غم فردا:

تا بتوانی می مصفّا می‌خور   با دوست به رغم دل اعدا می‌خور

مندیش که فردا رمضان است، امروز   می می‌خور و فردا غم فردا می‌خور

(کلیات ۲۳۲)

و خطاب به هرآن‌که این پند را گوش نکرده:

ای یار، نگفتمت که صهبا می‌خور؟   با دلبر گلچهرهٔ رعنا می‌خور؟

پندم نشنیدی، اینک آمد رمضان   جان می‌ده و تر می‌کن و حلوا می‌خور

(همان‌جا)

مَوسِم: زمان گرد آمدن مردم؛ موسم حج برگرفته از آن است. (جمهرة) هنگام، وقت، زمان؛ جمع: مواسم (معین)

ناموس: اینجا = شهرت و آوازه، اسم و رسم، شهرت‌طلبی؛ شاهدی گویا از سعدی:

بزرگی به ناموس و گفتار نیست — بلندی به دعوی و پندار نیست

(بوستان ۱۱۶)

ناموس و نام: اغلب با هم می‌آیند؛ هم از او:

که لعنت برین نسل ناپاک باد — که نام‌اند و ناموس و زرق‌اند و باد

(همان ۱۲۵)

نظامی:

جز این نیست فرقی که ناموس و نام — تو زایینه بینی و خسرو ز جام

(شرفنامه ۳۲۸)

گاهی نیز با فاصله، چون بیت حافظ:... ناموس دیر راهب و نام صلیب هست (نک. ح ۶۴/۶.)

بیت متن به شیوهٔ ملامتیان از گریز شاعر از ننگ و نام (به شیوهٔ مرسوم و با هنجارهای متعارفِ صلاح و سَداد و عقل و عافیت) سخن می‌دارد.

۲. قضا کردن: اصطلاح معروف فقهی = به جای آوردن عبادات بعد از موقع آن (دهخدا) سعدی حکایتی دارد از زاهدی متظاهر که بر سفرهٔ سلطان کمتر از حد طعام خورد تا اعتقاد به صلاح او زیادت کنند. آنگاه که به خانه آمد تا به خوردن نشیند، پسر زیرکسار او گفت: «ای پدر، باری به دعوت سلطان طعام نخوردی؟ گفت: در نظر ایشان چیزی نخوردم که به کار آید. گفت: نماز را هم قضا کن، که چیزی نکردی که به کار آید.» (گلستان ۸۸ ـ ۸۹) به صورت اسم (قضا) هم او:

اگر دستم رسد روزی که انصاف از تو بستانم

قضای عهد ماضی را شبی دستی برافشانم

(غ ۴۱۴)

۳. توبه: نک. ح ۲۰/۲.

عُود: الف. چوب (به طور عام) ب. شاخهٔ بریده از درخت؛ ج. چوب درخت بلسان؛ د. درختی از تیرهٔ پروانه‌واران که اصل آن در هندوستان و چین است [...] از سوختن چوب این گیاه، بوی خوشی متصاعد می‌شود، که به مناسبت شیره‌های

صمغی و روغنیِ موجود در داخل سلولهای چوب این گیاه است. (معین، به تلخیص) نام درختی است تنومند، گرمسیری و همیشه سبز از جنس *Aquilaria* متعلق به خانوادهٔ *Thymelaeaceae* که در انگلیسی aloewood یا agarwood و در عربی همان عود نامیده می‌شود. در پزشکی، به‌ویژه طب چینی، مصارف بسیار دارد. بر اثر حملهٔ نوعی قارچ به درختان سالخوردهٔ عود، صمغی تیره در قسمت میانی درخت به عنوان واکنش دفاعی درخت تولید می‌شود و بر اثر این واکنش، غدّه‌هایی بزرگ در درون شاخه‌ها تشکیل می‌شود. همین چوب صمغ‌زا و صمغ درون آن است که چون کالایی مقدّس، کمیاب و ارزشمند در سراسر جهان به نام عود خرید و فروش می‌شود. در اشاره به غدّه‌های گره‌مانند مذکور، نظامی می‌گوید:

گر عود کند گره‌نمایی　　　تو نافه شو از گره‌گشایی

(لیلی و مجنون ۲۰۶)

سعدی، دربارهٔ سوختن عود و برخاستن بوی و دود آن:

جانا، دلم چو عود بر آتش بسوختی　　　وین دم که می‌زنم ز غمت دود مجمر است

(غ ۶۳)

(برای اطلاع بیشتر، نک. بهرام گرامی، گل و گیاه ۲۴۵ ـ ۲۵۰.) ابوریحان: «عود هندی را به لغت عرب مندلی گویند و عود نیکو را بلخوخ و الخوخ گویند... و گفته‌اند که این اسامی بر عودی اطلاق کنند که بوی او خوش باشد... و هرچه بَخور را شاید او را قطرا گویند... مندل و مندلی عود تر را گویند... و عود را انواع مختلف است، و نیکوتر عود هندی است که به وزنْ گران‌سنگ بود و نرم و جِرم او چرب بود، و از پس هندی، صینی است و بوی عود صینی زیادت باشد... عود قماری... به وزن سبک باشد و به سپیدی مایل بود و چوب او نرم نباشد چنان‌که عود هندی، و او را در معجونات به کار برند. ترجمهٔ صیدنه، ب ۹۲» (نقل از منوچهر امیری، فرهنگ الابنیه ۲۷۲ ـ ۲۷۳) خواجه نصیر: «... هر عودی که بر سر آب آید سخت بد باشد. باید که محکم و چرب و شیرین و نسو [= نرم و هموار و لغزنده؛ فهرست لغات و اصطلاحات کتاب ـ م] و بوی او بر آتش پایدار بود [...] و به آخر که سوخته شود بوی او ناخوش نشود.» (تنسوخ‌نامه ۲۵۴) «خاصیت عود به دِماغ و اعصاب سود دارد و قوّت دل دهد [...] و در مفرّحها و معجونها کنند. معدهٔ ضعیف را زود به صلاح آورد. و چون بخایند بوی دهن خوش کند.» (همان ۲۵۵) «بهترین آن اسود ازرق مسکر دَسِم رَزین صلب غلیظ کثیراَسنان و اَضراس باشد.» (عرایس‌الجواهر ۲۵۷ ـ ۲۵۸)

سودا: فکر پوچ و اوهام یاوه، آرزوی نایافتنی، خیال خام؛ سلمان:

آن کس که از دو زلفت مویی خرد به جانی
زان حلقه حاصل او سودا بود همیشه
(دیوان ۲۷۱)

(نک. ح ۶/۱۰.)

خام: ایهام تضاد با «سوختن»

۴. سعدی، که به نظر می‌رسد حافظ تأثیری از آن گرفته باشد:

تشریف داد و رفت، ندانم ز بیخودی   کاین دوست بود در نظرم یا خیال دوست؟
(غ ۹۷)

اگر بخواهیم حالت موصوف در بیت متن (و بیت سعدی) را با احوال عرفانی بسنجیم، چیزی چون غَیبت و یا فنا را به ذهن می‌آورد. ابوالحسن خرقانی در نورالعلوم: «درویش آن بود که در دلش اندیشه نبود، و می‌گوید و گفتارش نبود، و می‌بیند و دیدارش نبود، و می‌شنود و شنواییش نبود، و می‌خورد و مزهٔ طعامش نبود، و حرکت و سکونش نبود، و اندوه و شادیش نبود؛ درویش این بود.» (نقل از برتلس، تصوّف و ادبیات تصوّف ۳۳۰) احمد غزالی: «تا به خودِ خود بوَد احکام فراق و وصال و قبول و ردّ و قبض و بسط و اندوه و شادی و این معانی بَرو روان بود و او اسیر وقت بود؛ چون وقت برو درآید تا وقت چه حکم دارد، او را به حکم رنگ وقت باید بود، او را به رنگ خود بکند و حکم و ارادتْ وقت را بود. در راه فنا از خود، این احکام محو افتد و این اضداد برخیزد.» (سوانح 36) عزیز نسفی: «سالکان تا از زمان و مکان بیرون نروند طیران ایشان به ازل متصل نگردد.» (مقصد اقصی ۲۳۱)

عرصهٔ خیال: به تعبیر عرفا، عالم هشیاری به خویشتن و جهان است، چیزی که به «خیال» یعنی امری غیرحقیقی تعبیر می‌شود. دنیای واقع، عالم کون و فساد و علت و معلول است. همه چیز در آن صورت می‌گیرد ولی گویی چیزی در آن صورت نگرفته است.

در هر حال، این بیت از شاه‌بیتهای حافظ دربارهٔ عوالم مستی و بی‌خویشی است. پارادوکسی از مستی ـ هشیاری را در خود دارد: از سویی حالت مستی را وصف می‌کند که تا حدّ خرابی باده خورده، چنان‌که چشم و گوش او بر هرآنچه در بیرون او می‌گذرد بسته شده، و از سوی دیگر هوشیاریی در سرشت این حال هست که پیداست با بادهٔ انگوری منافات دارد. گوینده از همه چیز بی‌خبر است جز یار (مورد خطاب).

۵ـ۶. مصطبه: نک. ح ۶۵/۵. مصطبه یا سکومانندی برای نشستن، هم در مساجد قدیم ساخته می‌شد و هم در میخانه‌ها. به نظر می‌رسد با توجه به «دعا» مصطبهٔ مسجد قابل تصور است، و به اعتبار «جرعهٔ جام» مصطبهٔ میخانه، و شاعر میان این‌دو گمان‌افگنی کرده است.

نجم رازی: «از آثار شراب طهور فیضان فضل حق، که جامهای مالامال ساقی [...] به دوستگانی در مجلس انس با روح انبیا و خواص اولیا می‌داد در صف اول، و ایشان بر مشاهدهٔ جمال صمدی نوش می‌کردند، جرعه‌ای از آن بر ارواح اهل صف دوم می‌ریختند، که: وَ لِلْاَرضِ مِنْ کأسِ الکرامِ نصیبٌ. بویی از آن جرعه به اهل صف سیم می‌رسید، از سطوت بوی آن شراب مست می‌شدند [...] با آن بوی چون بدین عالم پیوستند، بر بوی آن بوی از هر خُم چاشنیی می‌کردند. چون از هیچ ذوقی آن بوی نیافتند، گرد خمخانه‌های طاعات هم برگشتند، بویی بردند، که: اگر ما را رنگی پدید آید، هم از اینجا باشد.» (مرصاد ۳۵۶ ـ ۳۵۷)

نسیم: اینجا = بوی، رایحه (نک. ح ۲۹/۱.) ضمن این‌که معادل «نسیم»، یعنی رایحه (= رائحة در عربی) خود از مادّهٔ «روح» می‌آید، که با «حیات» در کلام شاعر تناسب دارد. همچنین در این دو بیت، واژهٔ «بو» مفهومی دارد میان بو و بویه (آرزو و تمنا) چنان‌که در موارد متعدد دیده‌ایم. (در این باره، نک. ح ۱/۲.)

۷. سلامت: از نظر دستوری می‌توان گفت «به سلامت» با حذف حرف اضافهٔ قیدساز است، حذفی که نمونه‌های بی‌شمار، چه در محاوره و چه زبان ادب، دارد. توجیهی دیگر هم می‌توان کرد، بدین‌سان که برخی مصادر عربی در پارسی معنای صفت (یا قید) به خود گرفته، از جمله همین واژهٔ سلامت (= سالم) راحت (= آسان) هول (= هائل، ترسناک) و...

دربارهٔ زاهد و خُلق و دأب او در جای خود سخن رفته است، و از جمله همین غرور. (ج ۱، زیر عنوان «زاهد غرور داشت»، که خود برگرفته از بیت حاضر است.) در اینجا به اقتضای کلام، قدری بر همین صفت غرور و خاستگاه و پیامدهای آن تمرکز خواهم کرد.

اِنَّ مِن عِبادی المؤمنینَ لِمَنْ یَسْأَلَنِی ٱلشَّئَ مِن طاعتی فَاَصْرِفُهُ عَنهُ مَخافَةَ الاِعجاب. (کلیات حدیث قدسی ۵۶۸) (از بندگان من هست کسی که وقتی توفیق طاعت از من درمی‌خواهد، من او را از بیم آن‌که دوچار عجب و غرور نگردد از آن منصرف می‌کنم.) به راستی که بی‌اندازه گویا و نغز است در باب غرور زهد. حافظ هم چه‌قدر

در اشعارش بر صفاتی چون غرور، عجب، خودبینی، خودپسندی، عظمت‌فروشی و نیز ترشرویی حاصل از زهد پای فشرده است. آنگاه که قدرت‌طلبی شیوخ با ریا درمی‌آمیزد مصداق قول غزالی می‌شود: «... آن‌که فرانماید که وی را مرید بسیار است و شاگرد بسیار است و خواجگان و امرا به سلام وی می‌آیند و به وی تبرک می‌کنند، و مشایخْ وی را حرمت می‌دارند و به وی نگرسته‌اند، و باشد که این معانی بر زبان وی ظاهر شود، یا با کسی خصومت کند و گوید: تو کیستی و مرید تو کیست و پیر تو که بوده است؟ و من چندین پیر دیده‌ام و چندین سال فلان را خدمت کرده‌ام، و تو از پیران که را دیده‌ای و خدمت که کرده‌ای؟ و امثال این. و بدین سبب رنجها بسیار بر خویشتن نهد.» (کیمیا۲، ۲۱۴) قطعاً توجه داریم که در این معاملت، شیخ و زاهد در حقیقت فرق ماهوی ندارند و یکسان‌اند، همچنان‌که خواجه هم در موارد متعدد این‌دو را یکسان نگریسته است. تنها عاشق است که راهش از این جداست و غرق نیاز و خاکساری در برابر دوست. غزالی غرور و عُجب (به قول خودش: بزرگْ‌خویشتنی) را معارضه با حق و کبریای او می‌داند (همان ۲۴۷) و سخن را به حقیقت تمام می‌کند: «یحیی بن خالد (رض) گوید که: کریم چون پارسا شود متواضع گردد، و سفیه و ناکس چون پارسا شود اندر وی تکبّر پدید آید.» (همان ۲۵۲) بدین سان او کبر و غرور زاهد را (همچون هر کس دیگر) برخاسته از خساست و پستی گوهر می‌داند. اما رند، به خلاف زاهد، هم سرشتش فروتنی (به گفتهٔ غزالی: خوارْخویشتنی) است، و هم بار آمدنش. (نام «رند» خود حدیث حال می‌گوید.) نجم رازی سخنی دارد شگفت‌انگیز، و آن این‌که حتی از برخی تجلیات حق بر بنده هم عجب و غرور پدید می‌آید، چنان‌که در بیان فرق تجلّی روحانی و ربانی، اوّلی را ممکن‌الخطا و مهمتر از آن غرورآور و پندارزا می‌داند: «از تجلّی روحانی غرور پندار پدید آید و عجب و هستی [= منی ـ م] بیفزاید و درد طلب نقصان پذیرد و خوف و نیاز کم شود. و از تجلی حق این جمله برخیزد و هستی به نیستی مبدل شود و درد طلب بیفزاید.» (مرصاد ۳۱۹ ـ ۳۲۰) عزیز نسفی: «ابلیس در علماء و مشایخ و حکّام بوَد. ایشان باشند که مُعجِب و خودبین بوند و هیچ کس را بالای خود نتوانند دید.» (الانسان الکامل ۴۰۵) بنگریم که این سخن بی‌پرده و پروا را یک عارف می‌گوید، و نه مخالف زهد و تصوّف. درست از همین روی است که متصوفهٔ راستین، جهد بلیغ داشتند تا غرور را از خود برانند، به هر شکل و با هر عمل. از ابراهیم ادهم حکایت کرده‌اند که: «به هیچ‌چیز چنان شاد نشدم که روزی نشسته بودم، کسی بیامد و بر من شاشید.» (ترجمهٔ

رسالهٔ قشیریه ۲۲۳) ابوعمرو زجاج: «مدّتی مدید به خدمت جنید مقیم بودم و دائماً به نوعی از عبادات مشغول بودم و جنید به من هرگز نظر نکرد و با من سخن نگفت، تا یومٌ مِن الایام که خانقاه از جماعت خالی بود برخاستم و جامه‌ها از خود بیرون کردم و متوضّا را کنّاسی کردم و پاکیزه ساختم و آب زدم و مواضع طهارت را شستم. شیخ جنید بازآمد و مرا دید در آن عمل و غبار بر من نشسته. مرا پیش خود طلب فرمود و دلداری کرد و مرحبا گفت و دعا کرد.» (یحیی باخرزی، فصوص الآداب ۱۰۹) «شیخ عالَم، سیف‌الدین باخرزی (رض) در دلهای شب به متوضاءِ خانقاه درآمدی و متوضا را پاک کردی و کلوخ استنجاءِ درویشان را به دست خود ترتیب کردی.» (همان‌جا) نیز سعدی از بایزید بسطامی حکایت می‌کند که: روزی در پگاه عید از گرمابه بیرون می‌آمد که از بامی بر سرش خاکستر فروریختند:

همی گفت شولیده دستار و موی — کف دست شکرانه مالان به روی

که: ای نفس، من درخور آتشم — به خاکستری روی درهم کشم؟

(بوستان ۱۱۶)

شاعران را در مذمت غرور زهد و زاهد از دیرباز سخنهاست، که خواجه نیز پیرو همین راه؛ سنایی:

زاهدا، خیز و در نماز آویز — زان که ما خاک بی‌نیازانیم

گر تو از طوع و طاعه می‌نازی — ما همیشه ز شوق نازانیم

(دیوان ۹۵۸)

عطار:

ره عاشق خرابی در خرابیست — ره زاهد غرور اندر غرور است

(دیوان ۱۳۳)

عراقی در طعن بر زاهد از «لذت مباهاتِ» در مسجدروان می‌گوید:

دیدی چو من خرابی، افتاده در خرابات؟

فارغ شده ز مسجد، وز لذت مباهات؟

(کلیات ۱۴۵)

معاصران حافظ هم از این مضامین فراوان دارند، که ذکرشان سبب درازی سخن می‌شود.

۸. نقد دل: نقد = وجه یا مسکوک حاضر، با ایهام به دلی که داشته و دارایی شاعر و ماحضر اوست. = نقد قلب (نک. ح ۶۲/۳.)

صَرف: تبادری دارد به «صِرف» (= صافی و ناب، صفت باده).

قلب سیاه: دربارهٔ ایهام در هردو واژه، نک. ح ۴/ ۵۰.

رفت: = خرج شد، صرف گردید. امروز هم می‌گوییم: پولم برای (یا بالای) فلان چیز رفت. «در حرام رفت» را امروز هم می‌گوییم: مال حرام بالای حرام می‌رود، یا نزدیک به آن: بادآورده را باد می‌برد. (امثال و حکم ۱، ۳۵۰) قولی مشهور: مَنْ یَکسِبُ مالاً بغَیرِ حِلَّةٍ یَصْرِفُهُ فی غیرِ حَقِّهِ. (آن‌که مالی جز از راه حلال به کف آورد، در راه ناحق خرج خواهد کرد.) (نقل از خرّمشاهی، حافظ‌نامه ۱، ۳۹۴) و در عالم طنز: «مردی جامه‌ای بدزدید و به بازار برد تا بفروشد. جامه از او بربودند. پرسیدند که: به چندش فروختی؟ گفت: به اصل مایه.» (کلیات عبید زاکانی ۲۵۹)

۹. ره نیافت: ایهام: الف. راه خود راگم کرد (از غایت مستی). ب. هدایت نیافت (به اعتبار نصیحت). ره یافتن در متون کهن دقیقاً به معنای هدایت یا اهتدا یافتن است. راه یافتن: اهتداء؛ تاج‌المصادر بیهقی. تهدّی؛ منتهی‌الارب (نک. دهخدا، ذیل «راه یافتن».)

۱ شربتی از لب لعلش نچَشیدیم و برفت
روی مه‌پیکر او سیر ندیدیم و برفت
۲ گویی از صحبت ما نیک به تنگ آمده بود
بار بربست و به گَردش نرسیدیم و برفت
۳ بس که ما فاتِحَه و حِرزِ یَمانی خواندیم
وز پی‌اش سورهٔ اِخلاص دمیدیم و برفت
۴ عِشوه می‌داد که: از کوی ملامت نرویم
دیدی آخِر که چُنان عِشوه خریدیم و برفت؟
۵ شد چَمان در چمن حسن و لَطافت، لیکن
در گلستان وِصالش نچمیدیم و برفت
۶ همچو حافظ، همه شب ناله و زاری کردیم
کای دِریغا، به وِداعش نرسیدیم و برفت

۱. نزاری:

دیر برآمد که روی یار ندیدیم جرعه‌ای از جام وصل او نچشیدیم
(دیوان ۱، ۳۷۳، دیباچه)

روی مه‌پیکر: حافظ، اگرچه به طور کلی پیراسته‌ترین زبان و گزیده‌ترین واژگان را در شعر پارسی دارد (به شرحی که در بحث زبان و از جهات مختلف در جلد ۱، زیر عنوان «بدان زبان که تو دانی» آمده) به ندرت دارای ترکیباتی است که شاید تا اندازه‌ای ناموجّه یا نابهنجار جلوه کند، همچون همین ترکیب، زلف پری‌روی (۱۸/۳) زلف شاهین‌شهپر (۱۰۰/۲) رخسار مه‌سیما (۴۰۲/۲) که در ضمن شرح هریک از ابیات مربوط، نکات گفتنی دربارهٔ هرکدام ذکر شده و خواهد شد. در خصوص ترکیب حاضر، شاید اِسناد «پیکر» به «روی» موجه ننماید و به هر حال، شکل هنجارین آن مثلاً روی ماه، ماهِروی، پیکر چون ماه، و یا معشوق مه‌پیکر است، اما «روی مه‌پیکر» نیز به گمان من چنان نیست که وجود جزءِ «پیکر» را در آن نتوان توجیه کرد. پیکر گاهی در متون به معنای مطلق نقش و نگار آمده است. مثلاً فردوسی در وصف گاو برمایه از زبان فریدون می‌گوید:

همان گاو برمایه کِم دایه بـود   ز پیکر تنش همچو پیرایه بود
(شاهنامه ۱، ۶۹)

توجه داشته باشیم که این گاو در چند جا به رنگـارنگی و خـوش‌نقش و نگـاری موصوف شده است. این معنی در دهخدا هم به درستی ذکر شده است: «پیکر: مقابل بوم، مقابل زمینه، نقش پارچه، گل» همچنین پیکر با رنگ نیز مثل نقش ارتباط دارد، مثلاً گرز فریدون گاهی گرزهٔ گاورنگ خوانده می‌شود، گاه گاوپیکر و گاوچهر، و نام اصلی آن هم گرزهٔ گاوسار است، یعنی دارای نقش سر گاو بر روی بدنه. دیگر مصداق گویا و فراوان این معنی در اثر مذکور پرچم است، چنان‌که نگاهی به داستان سهراب، آنجا که از هجیر از چادر و پرچم هریک از سران سپاه ایران می‌پرسد، چندین نمونه را از آن پیش چشم می‌گذارد، مثل: خورشیدپیکر درفش، پیل‌پیکر درفش و شـیرپیکر درفش. (نک. ج ۲، ۲۱۲ ـ ۲۱۴.) بنا بر این، «روی مه‌پیکر» یعنی رخساری که نقش ماه بر آن حک و نگاشته شده است. پیش از حافظ هم نظایر آن را داریم؛ خواجو چند بار رخ مه‌پیکر و رخ حورپیکر و امثال اینها را دارد:

گفتمش گنج لطافت رخ مه‌پیکر تست   گفت: خاموش، که بر گنجْ سیه مارانند
(دیوان ۶۸۸)

گلزار جنت است رخ حورپیکرش   وارامگـاه روح، لب روحـپرورش
(همان ۲۸۸)

از این‌گونه کاربردها در مورد روی و رخسار در مـتون شـعری کـم نـیامده، مـثلاً فردوسی در مورد شغاد «روی بداندیش» (۶، ۳۳۱) می‌گوید، یا مولانا «روسپید رو» دارد که روی را روسپید می‌خواند. (کلیات ۲، ۱۷۷)

۲. تنگ: ایهام تناسب دارد با «بار»، چون «تنگ» در قدیم معنای بار، جوال از هـر چیزی یا همین گونی یا لنگهٔ امروز را داشت: «تنگ: بار بود که بر چـهارپای نـهند از قالی و هرچه باشد. عنصری گفت:

اگر به تنگ درم باشدت، بـدان کـه ازو   نصیب تو نرسد روز حشر خردَل سنگ»
(لغت فرس)

یک لنگ بار و خروار شکر را نیز گویند. (برهان)

۳. سعدی، در بازگشت پادشاه از عراق:

در رفـتن و بـازآمـدن رایت مـنصور   بس فاتحه خواندیم و به اخلاص دمیدیم
(غزلهای سعدی، طبع یوسفی، غ ۹)

اشتراک لفظ و فعل می‌رساند که حافظ در درجهٔ نخست از سعدی تأثیر گرفته و بعد از آن از شعر دیگران. البته نمونه‌هایی دیگر از این مضمون نشان خواهد داد که یک رشتهٔ طولانی از آن از زمانهای پیش از حافظ وجود داشته که آن را هم مثل مضامین بی‌شمار دیگر به صورت سنتی شعری درآورده است.

فاتحه: = فاتحةالکتاب، سورهٔ فاتحة، الحمد، حمد، نخستین سورهٔ قرآن کریم؛ آن را هم از باب تبرّک و تیمن و التماس دعایی و کسب حاجتی می‌خوانند (چنان‌که در بیت خواجه برای نگاه داشتن یار پیش خود و جلوگیری از رفتن و یا بازگرداندن او مورد نظر است) و یا برای آمرزش خواستن در مرگ یا بر گور و مزار. (به شواهد بنگرید.) بعید نیست ایهامی به گشودن روی معشوق و دیدن آن (مثل شاهد آتی از امیرحسن) نیز داشته باشد.

حرز یمانی: حرز یعنی دعا و تعویذ. (نک. ذیل همین واژه در: ح ۶۲/۱.) حرز یمانی: ادعیه‌ای چند است که گویند حضرت رسول (ص) به امیرالمؤمنین علی (ع) گاه سفر به یمن تلقین و تعلیم فرمود. (غیاث، دهخدا) این دعا از آن روی نام «حرز» دارد که موجب محافظت شخص از هرگونه بدی است، همچنان‌که حرز و تعویذ به معنای دعا یا دو سورهٔ مُعوَّذتَین (آغاز شده با «قُل اعوذ») است. آنچه تاکنون بر این نگارنده معلوم شده به طور خلاصه این است: حرز یمانی به «دعای سیفی» نیز مشهور است. (الذریعة الی تصانیف الشیعة، الجزء السادس ۳۹۴؛ بحارالانوار ۹۵، ۲۴۰؛ دایرةالمعارف تشیع ۶، ذیل همین واژه.) ابن‌طاوس دو روایت برای آن ذکر کرده: در روایت اول، حضرت علی (ع) برای مردی که از حضرت دعایی برای دفع دشمنانش خواسته و حضرت هم آن دعا را برای او نوشته. آن شخص پس از چهل روز در مکتوبی به حضرت نوشته که به برکت آن دعا حتی یک تن از دشمنان او باقی نمانده. تفاوت روایت دوم با اول این است که آن مرد به علی (ع) می‌گوید که: می‌خواهد ده هزار دینار صدقه بدهد؛ چه کسی سزاوار آن است؟ حضرت می‌فرماید: پارسایان قرآن‌خوان، و او بدان عمل می‌کند. (برای دیدن این دعای نسبتاً بلند، نک. مهج‌الدعوات و منهج‌العبادات، ترجمهٔ محمد تقی طبسی ۱۹۱ ـ ۱۹۹، و با اندکی تفاوت: بحار، همان جلد ۲۴۰ ـ ۲۵۳؛ بنا بر این، قول دهخدا یا دیگر فرهنگها که آن را تلقین حضرت رسول (ص) به علی (ع) گفته‌اند درست نمی‌نماید.

اخلاص: در لغت و تداول، خالص و صافی کردن دل و درون نسبت به کسی و دوستی و ارادت ورزیدن است. در بیت خواجه این معنی به صورت ایهامی و ضمنی

از نام سوره‌ای با این عنوان برمی‌آید. غزالی: «و تا آدمی از صفات بشریت خلاص نیابد این [= اخلاص ـ م] سخت دشوار بود. و از این گفته‌اند که هیچ چیز صعب‌تر و دشوارتر از اخلاص نیست. و اگر در همه عمرْ یک خُطوه به اخلاص درست شود امید نجات بود. و به حقیقتْ کاری صافی و خالص از میان اغراض و صفات بشریت بیرون آوردن، همچون بیرون آوردن شیر است از میان فَرْث [= سرگین ـ م] و دَمّ، چنان‌که گفت: مِنْ بَینِ فَرْثٍ و دَمٍّ لَبَناً خالصاً سائغاً لِلشّاربینَ [نحل ۶۶] (کیمیا ۲، ۴۷۳) و اما اخلاص، به معنای اصطلاحیِ قرآنی، نام سورهٔ ۱۱۲ (قل هو الله احد) است. سورهٔ اخلاص را برای طلب محافظت کسی یا بازگشت سالم او، از دور یا از پشت سر وی می‌خوانده و بر او می‌دمیده‌اند (یا به قول امروزیان «فُوت می‌کرده‌اند»)، چنان‌که شاهد امیرحسن دهلوی هم نشان می‌دهد:

همراه شوم از سر اخلاص؟ چه گویی؟   یا سورهٔ اخلاص هم از دور بخوانم؟

(دیوان ۲۷۸)

و درست از همین روی حافظ می‌گوید «وز پی‌اش». امیرحسن، که ظاهراً این مضمون را دوست می‌داشته، چندین بار از آن بهره برده است، مثل:

سورهٔ فاتحهٔ روی ترا هرکه بدید   «قل هو الله احد» خواند و به اخلاص دمید

که هم «فاتحه» را با ایهام به گشودن روی یار به کار برده و هم «اخلاص» ایهام به دو معنای مذکور دارد، کاری که به نظر می‌رسد حافظ هم قصد انجام آن را داشته است. نیز:

خدا داناست کان دم کز دبیرستان شدی طالع

مرا اخلاص واجب بود و من الحمد می‌خواندم

(همان ۲۸۰)

(بیتی مفرد هم از حافظ در چاپ خانلری آمده، که قزوینی ندارد:

ای که بر ما بگذری دامن‌کشان   حافظ الحمدی همی خواهد، بخوان

که ظاهراً «اخلاص» را هم در آن گنجانده‌اند تا در شمار مضامین مورد بحث قرار گیرد، چنان‌که بر سر گورها نوشته‌اند: ای که... از سر اخلاص الحمدی بخوان! مثل بیت حسن) هم از او:

شاه عالم باد دایم، این دعا بر کار کن   فاتحه برخوان و پس اخلاص با آن یار کن

(همان ۵۳۳)

خواجو نیز چند بار نظیر آن را ساخته است، چون:

بگو که فاتحهٔ باب صبح‌خیزان را　　سپیده‌دم بدمد حرزی از سر اخلاص
(دیوان ۲۹۰)

که شبیه همان ایهام را در فاتحه و اخلاص دارد. البته چنین می‌نماید که «حرز» یا صورتی کوتاه شده از «حرز یمانی» و یا دو سورهٔ «قل اعوذ» باشد، و در شق اخیر، تناسبها از آن روی کاملتر است که همگی مربوط به سوره‌های قرآن می‌شود؛ ضمن این‌که در بیت حافظ، هرچند «یمانی» می‌تواند مشخص‌کنندهٔ دعای پیشگفته باشد، لیکن برای این نگارنده اندک شکی هست که آیا خواجه نیز از «حرز یمانی» همان معوّذتین را اراده نکرده است؟ (امیدوار است حافظ‌پژوهان گرامی او را در رفع تردید یاری دهند.)

دمیدیم و برفت: به گمان بنده «و» در اینجا یک نوع واو است که افادهٔ معنای «ولی» و «اما» و مانند اینها می‌کند، چون حافظ می‌گوید: ما چه‌قدر ادعیه و سوَر و آیات خواندیم تا یار بماند یا نرود، ولی رفت. در متون هم نظایر بسیار دارد، که به یک نمونه بسنده می‌شود، از بیهقی در ماجرای حسنک: «[حسنک] گفتی: مرا دعای نشابوریان بسازد و نساخت.» (تاریخ بیهقی ۲۳۴)

۴. عشوه دادن: عُِشوة، به تثلیث اول: کار ناپیدا کردن (منتهی‌الارب) ارتکاب چیزی بدون بیان؛ اَوطَأَنی عَشْوةً، عِشوةً و عُشوةً: لَبَسَ عَلَیَّ (=بر من پوشاند یا مرا به گمان و شبهه افگند.) ابن‌منظور اصل آن را از «عَشْواءُالّلیل» (تاریکی شب) یعنی هنگامی که امری مشتبه می‌شود می‌داند: و این وقتی است که می‌خواهی بگویی تو را به حیرت یا بلایی افگنده است. اَعشیٰ (نام شاعر معروف) = کم‌بین، دارای چشم کم‌سو (لسان‌العرب) جوهری نیز همین اشتقاق را تأیید می‌کند. (صحاح) همین معنی است که در پارسی، معنای ناز و کرشمه (که فریب نیز در سرشت آن هست) می‌یابد و خود واژهٔ «عشوه» هم مدلول مکر و فریب و آراستن چیزی در چشم کسی بدون حقیقت به خود می‌گیرد، از جمله چند بار در حافظ. عشوه دادن = فریفتن، گول زدن؛ عشوه خریدن = فریب خوردن (دهخدا) بیهقی، عشوه دادن و عشوه خریدن هردو در یک جمله: «پس اگر کسی عشوه دهد، نخرد.» (بیهقی ۱۷) نصرالله منشی: «... مفتون گشتن به جاه این دنیای فریبنده، که مانند خدعهٔ غول و عشوهٔ سراب است...» (کلیله ۱۱۵) راوندی: «او را عشوه دادند که: بر تخت سلطنت می‌باید نشست.» (راحة‌الصدور ۳۶۳) سنایی، عشوه خریدن و عشوه:

مخر آن عشوه، کاندرین بنیاد　　عشوه تن پر کند، ولیک از باد
(حدیقه ۱۰۰)

هم او:

این همه زرق و عشوه و بند است　　همه سالوس و ژاژ و ترفند است

(مثنویها ۱۵۹)

مولانا: عشوه دادن و خریدن، در یک بیت:

رهـزنانند بـه هـر گـام، یکـی عشـوه‌دهی　　وای بر تو، گر ازین عشوه‌دهان عشوه خری

(کلیات ۶، ۱۵۴)

قزوینی: عشوه دادند که بر ما گذری خواهی کرد؛ که احتمالاً خلطی است با لخت اول این بیت خواجه:

مژده دادند که بر ماگذری خواهی کرد　　نیت خیر مگردان، که مبارک فالیست

ضبط قزوینی این مشکل معنایی را هم دارد که دیگران بـه نـیابت از طـرف یـار، گوینده را گول زده‌اند که یار بر او گذر خواهد کرد، و این، در حالی که خود یار طرف خطاب و حساب است، چـندان بـه دل نـمی‌چسبد. البـته ضـبط خـانلری، بـا آن‌کـه پذیرفتنی‌تر است، «ملامت» در آن در حکم بی‌جهت پـیچاندن چـیزی سـاده چـون ارادت، مودّت و غیره است، و اینجا اصلاً موضع و مقام مناسب برای ملامت نیست. وانگهی، در لخت دوم اگر معادلش را بگذاریم می‌شود: آخر از کوی ملامت رفت، که چه؟ شاید ضبط درست بی‌اشکال را نیساری دارد: عشوه می‌داد کـه: از کـوی ارادت نروم (دفتر دگرسانیها ۱، ۳۴۰) اگرچه قدیمترین نسخه‌ها همان «ملامت» دارند.

۵. چمان، چمیدن: از چم + یدن (پسوند مصدری) جزءِ اول در اوراق مانوی بـه پارتی c'm (آمدن) در پهلوی اشکانی ریشهٔ -cm (دویدن) ارمنی cem (گردش کردن) هوبشمان، دستور ارمنی ص ۱۸۹ (معین، حاشیهٔ برهان)

۶. همه شب: = همهٔ شب، تمام طول شب (نیز نک «همه شب» در: ح ۶/۵.)

وِداع: در تازی به فتح، وَداع و وَداعة = به سفر رفتن (منتهی‌الارب) اما در پـارسی، مطابق عرف و عادتِ تفریس (فارسی‌سازی)، به کسـر است و درست هـمین. (نک. دهخدا، ذیل همین واژه.)

* * *

من هم مانند همه و همواره این شعر را هم عاشقانه می‌دیدم، اما اجازه می‌خواهم این را، تنها به رسم پرسش، با شما در میان بگذارم: آیا غزلی رثایی (در شـمار دیگـر غزل ـ مرثیه‌های او) نیست؟

همه چیز شعر حکایت از رفتن کسی از کف شاعر دارد، و تا حدودی هم عینیت به این کس و این خسران داده شده است. مروری کوتاه بکنیم: سیر ندیدن روی او، سیر و بیزار شدن او از همنشینی با گوینده، بار بستن و رفتن، با چنان شتابی که گوینده گرد او را هم درنیافته، دعاها، زاریها و... در آخر کار نیز به تودیع او نرسیدن (یا دیر رسیدن). حتی بیت ۴، که به‌رغم شکل بیان (یعنی فریفتن طرف خود با وعدهٔ تداوم ارادت) گویای پیمان شکستنی است که به سادگی می‌تواند برای مرگ یک عزیز نیز بیان شود. خلاصه به نظر نمی‌رسد چیزی از یک سوگنامه کم داشته باشد. همچنین احتمالی بیش و کم می‌رود که همسر شاعر مراد باشد، به دلالت تقریبی شربت نچشیدن از لب (یا چندان نچشیدن)، لطافت، و وصال. به راستی در کدام غزل او (بجز رثاها) این همه عناصر متحد بر حول ضایعه و خسران، آن هم با توجه به حجم کم شعر، سراغ داریم؟ ضمن این‌که این شعر هم مثل سایر غزل ـ مرثیه‌های او از وحدت موضوعی بر گِرد دردِ از کف‌دادگی برخوردار است، درست همچون اتفاق کامل ردیف در این زمینه.

۱ ساقی، بیا، که یار ز رخ پرده برگرفت
کار چراغ خلوتیان باز درگرفت

۲ آن شمعِ سرگرفته، دگر چهره برفروخت
وین پیر سالخورده، جوانی ز سر گرفت

۳ آن عِشوه داد عشق که تقوِی ز ره برفت
وان لطف کرد دوست که دشمن حذر گرفت

۴ زنهار ازان عبارت شیرین دلفِریب
گویی که پستهٔ تو سخن در شَکر گرفت

۵ بار غمی که خاطر ما خسته کرده بود
عیسِی‌دمی خدا بفرستاد و برگرفت

۶ هر حوروش که بر مه و خور حسن می‌فروخت
چون تو درآمدی، پی کاری دگر گرفت

۷ زین قصّه، هفت گنبد افلاک پرصَداست
کوته‌نظر ببین که سخن مختصر گرفت

۸ حافظ، تو این دعا ز که آموختی، که بخت
تعویذ کرد شعر ترا و به زر گرفت؟

۱. ناصر بخارایی:

دوشینه، یار پرده ز رخ برگرفته بود — مطرب ترانهٔ غزل تر گرفته بود
از پرتو وصال چو پروانه سوختیم — با او چو شمع، صحبت ما درگرفته بود
(دیوان ۲۸۰)

جزئیاتی شبیه غزل حافظ در شعر ناصر پراگنده است، و معلوم هم نیست که کدام از دیگری متأثر شده است.

خلوتیان: = اهل خلوت (دربارهٔ خلوت، نک. ح ۳۰/۱)، عارفان، محرمان خلوت انس (۴۰۷/۳) خلوت‌گزیدگان؛ واژهٔ «خلوت» از آن روی در اغلب این تعبیرها حضور دارد که نزد صوفیه معادل عزلت عارفانه و گوشهٔ تفکر و تأمل است. (برای

تعاریف و تلقیهای عرفا از «خلوت»، نک. سجادی، فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، ذیل همین واژه.)

درگرفتن: در مورد چراغ، شمع، شعله و نظایر اینها = روشن شدن و اوج گرفتن نور یا شعله یا گرمی. روزی ابوسعید شمعها برافروخته بود و عود بسیار می‌سوخت. محتسبی سختگیر خطاب به شیخ گفت: «شمع به روز درگرفتن و تنگی عود به یکبار در تنور بسوختن، این کی کرده است؟» (اسرارالتوحید ۱۰۳) سیف فرغانی:

اگر نقاب براندازی از جمال به شب چراغ مرده ز شمع رخ تو درگیرد
(دیوان ۲، ۱۸۸)

«درگرفت» استخدام به دو معنی است: روشن شد (شمع) رونق گرفت (کار).

۲. آن شمع: اشاره‌ای است همزمان به دو چیز، یا اگر دقیقتر بگوییم: استخدام لفظ است برای دو معنی: یکی برای شمعی به معنای حقیقی که در محفل می‌افروزند، و دیگر به معنایی استعاری برای محبوب نورانی محبان (با جزئیاتی که خواهد آمد.)

سرگرفته: ایهام: الف. سرزده (با گاز = قیچی کوچکی در قدیم برای زدن سر فتیلهٔ سوخته) توجه داریم که وقتی سر فتیله را می‌زنند شعله افزونتر و بنیروتر می‌شود، چیزی که مورد نظر شاعر در «سرگرفته» و «چهره برفروخت» بوده است. ب. مغموم و مصدوع، مبتلا به سردرد؛ این ترکیب از آن روی چنین معنایی به خود گرفته که شخص ملول و یا صداع گرفته سر خود را با دست می‌گیرد. ظهیر فاریابی گردون را در برابر مخدوم خود «سرگرفته» می‌خواند، یعنی دوچار درد و دَوار و دَوَران سر و مضطر:

آن سروری که طوق مرادش را گردون سرگرفته نهد گردن
(دیوان ۱۴۴)

اما دو معنای اخیر فقط برای شمع به معنای حقیقی و معمولی (که در محفل خلوتیان روشن است) مصداق دارد، و نه برای معنای استعاری شمع (= یار) زیرا هردو صفتْ منفی است و برای معشوق عارفان ناروا و ترک ادب است. ج. سرپوشیده؛ این معنی قابل اراده، هم برای شمع معمولی است، و هم برای یار. شاعر در معنای اخیر از محبوبی نمادین سخن می‌گوید که پیشتر روی پوشیده بوده و اکنون روی نشان داده و تجلی کرده است، و سرگرفته با چنین تعبیری است. مولانا نیز «سرگرفته» را، در خصوص خُمّ خمر، با ایهام به هرسه معنای یاد شده آورده است:

ای خمّ خسروان، که تو داروی هر غمی رنجور نیستی تو، چرا سرگرفته‌ای؟
(کلیات ۶، ۲۱۹)

یعنی سرپوشیده یا سربسته، پوشیده و پنهان، و نیز دارای بیماری صداع. خود حافظ هم جای دیگر همین ترکیب را به دو معنای سرپوشیده و رنجور یا مصدوع آورده است:

دل گشاده دار چون جام شراب　　　سرگرفته چند چون خمّ دنی؟

(البته «دنی» هم ایهامی است: پست + دنّ = خمّ.) احتمال می‌دهم حافظ در بیت متن، با توجه به جمیع جهات و با دقت نظر خاص خود نوعی خاص از ایهام یعنی استخدام را به کار گرفته تا معانی مورد نظر را به هر صورت مناسب و به موقع خود جمع یا تفریق کند.

دگر: =باز، بار دیگر، در این بیت خواجه:

دیگر ز شاخ سرو سهی، بلبل صبور　　　گلبانگ زد که: چشم بد از روی گل به دور

این پیر سالخورده: پیداست اشاره به خود شاعر است، که به رغم پیری، از دولت وصل از کنار یارْ جوان برخاسته یا باری چنین احساس کرده است.

۳. عشوه دادن: چنین می‌نماید که اینجا در درجهٔ نخست به معنای کرشمه کردن یا ناز و غمزه و غنج و دلال است، اگرچه فریب دادن را نیز در خود مضمر دارد. (در مورد اصل معنای عشوه و نیز عشوه دادن به معنای فریب دادن، نک. ح ۸۵/۴.)

تقوی ز ره برفت: تقوی (نک. ح ۲/۲.) در این عبارت، استعارهٔ کنایی (= تشخیص، آدم‌نمایی) در مورد تقوی به کار رفته، بدین سان که به انسانی مانند شده، اما به جای آن تنها یکی از لوازم آن (از راه رفتن) ذکر شده، که با عشوه دادن عشق، که آن هم دارای این ویژگی است، تناسب دارد.

دشمن: پیشتر هم گفته‌ام که در شعر حافظ (و همگنان) همراه با نمادهای مشابه یا نزدیک آن، طیفی وسیع را از تمامی عوامل و عناصر بدی، پلیدی، تباهی، ستم، ستیز و ناسازی، از دشمن یا مخالف معمولی تا قطب اعظم امور و عوالم مذکور یعنی ابلیس و شیطان یا اهریمن، در بر می‌گیرد. حتی گاهی گروه‌بندی‌های ناسازگار و رویاروی شاعر، از زاهد و شیخ و تمامی زیرمجموعه‌های نظام زهد نیز در دایرهٔ شمول آن قرار می‌گیرد. (نک. «دشمن» در: ح ۶۲/۸، و «مدّعی» در: ح ۱۴۸/۴.) در اینجا هم به معنای گستردهٔ نمادین «دشمن» (در برابر نماد عکس آن «دوست») ناظر است. آری، مهر و محبت، تقوای ظاهر و زهد ریا را از میدان به در می‌کند و هرگونه نشان دشمن و دشمنی را، اگر نیز از میان برندارد باری از پیش چشم دل کنار می‌زند و خصم را به فرار و انفعال وامی‌دارد.

حَذَر: الخیفة = ترس و هراس؛ صفت آن حَذِر و حَذُر = سخت بیدار و هشیار (لسان‌العرب) بیم و پرهیز، ابوحَذَر: حربا، که آفتاب‌پرست باشد. حَذَرَکَ زَیداً یعنی دور دار خود را از زید. (منتهی‌الارب)

حذر گرفتن: (مصدر مرکب) عبرت گرفتن، برحذر شدن، احتیاط کردن (دهخدا، که دو شاهد زیر را از سعدی داده؛ منبع افزودهٔ من است):

ز چشم خلق فتادم هنوز و ممکن نیست — که چشم خُلق من از عاشقی حذر گیرد

(غزلیات سعدی، فروغی، غ ۱۸۳، با: چشم شوخ)

پایم از قوّت رفتار فروخواهد رفت — خنک آن کس که حذر گیرد و نیکو برود

(غزلهای سعدی، یوسفی، غ ۶۰۹، با: فروخواهد ماند)

معنای دهخدا نادرست نیست، اما در بیت خواجه قدری قویتر از آن لازم است، چیزی چون: پناه گرفتن یا گریختن. حذر در سایر ابیات او معنای ترس و احتیاط را با هم دارد.

۴. زنهار: پیشتر گفته‌ام که در حافظ و غیره بیشتر برای منع و تحذیر و گاهی نیز ترغیب و تحریض آمده است. (ح ۱۱/۷)

شیرین ـ شکر: ایهام (معنای معروف + شکر اصبهانی) نک. ح ۴۶۶/۲.

پسته: استعاره از لب و دهان (با هم) در حال خنده، خواه خندهٔ اندک و خواه دندان‌نما، چنان‌که پستهٔ گشاده را در تداول «پستهٔ خندان» می‌نامند. پارادوکس‌گونه‌ای هم میان شوری پسته و شیرینی شکر هست، که مراد از آن این است که ملاحت (= نمک یا نمکینی) و حلاوت (= شیرینی) هردو یکجا به دهان محبوب منسوب شود. اینها دو جلوهٔ خاص از حسن یا جمال یا زیبایی است که گاه توأم می‌شوند و به قول حافظ «به اتفاق جهان» را می‌گیرند ولی گاهی هم به اعتبارهایی از هم جدا می‌شوند. (برای توضیح قضیه، نک. ح ۸۷/۱.) در شکر گرفتن، خود تشبیه مضمر سخن به شکر است، شکری که نمک هم دارد و نور علی نور است. حافظ در این بیت هم دو صفت شوری و شیرینی را به هم می‌آمیزد:

ای پستهٔ تو خنده زده بر حدیث قند — من مردم، از برای خدا یک شکر بخند

چیزی را در (یا: به) چیزی گرفتن: آن را با آن چیز پوشاندن یا اندود کردن، مثل در گِل یا قیر یا زر گرفتن. اینجا هم دهان خندان، پسته‌گونه و ملیح مخاطب گویی سخن را در شکر پیچیده است. (نیز به زر گرفتن، ب ۸)

۵. عیسی (ع) معجزات متعدد دارد که در قرآن مذکور است. (آل عمران ۴۶ ـ ۴۹)

پس نه شگفت اگر منظور عیسی‌دمی که از او سخن می‌رود گرانترین بار اندوه را از دل گوینده برگرفته باشد. اغلب بر آن‌اند که مقصود بار امانت معروف است. اگر چنین باشد لاجرم «عیسی‌دم» را به معنای مجازی باید گرفت، یعنی نه یک شخص بلکه امدادی الوهی به صورت یک نفس مسیحایی، چه پیداست در هنگام پذیرش کشیدن بار امانت از سوی انسان هنوز عیسایی آفریده نشده بود. (در مورد بار امانت، نک. ح ۱۷۹/۳.) سیف فرغانی، در مورد درمان دردمندان به دست عیسی، بیتی که احتمال تأثر حافظ از آن هم می‌رود:

آن درد را که هیچ طبیبی دوا نکرد   عیسی رسید و از تن بیمار برگرفت

(دیوان ۲، ۲۵۸)

۶. حورروش: جزءِ «حور» به «هور» (= خورشید) تبادر دارد، به علاقهٔ «خور».

حسن فروختن: زیبایی خود را به رخ کشیدن و بدان نازیدن، همچون این بیت او:

حسن‌فروشی گلم نیست تحمل، ای صبا

دست زدم به خون دل، بهر خدا نگار کو؟

(در مورد معنای «فروختن» یا مشتقات آن در نظایر این کاربرد، نک. «مستوری فروختن» در: ح ۱۲/۶.)

پی کاری دگر گرفت: می‌گوید وقتی تو پیدا شدی، کار و بار هر زیبارویی را که حتی ماه و خورشید را هم به زیبایی قبول نداشت کساد کردی. عبارت دقیقاً به همان معنای کنایی امروز است = رفت پی کارش:

نقدها را بود آیا که عیاری گیرند؟   تا همه صومعه‌داران پیِ کاری گیرند؟

۷. هفت گنبد افلاک: پیشینیان در علم هیئت خود آسمانها را به اعتباری دارای هفت و به اعتباری دیگر نُه طبقه یا آشکوب می‌دانستند، که چون لایه‌های درون پیاز، یکی محیط بر دیگری، قرار گرفته است. دُنیسری «اندر احوال فلک و قطبهایش»: «فلک اعظم به امر باری ـ تبارک و تعالی ـ در حرکت است چنان‌که در شبان‌روزی جمله کواکب را از شرق به غرب بگرداند یک دوره، و او بر مثال گوی بود که همی بگردد، بر دو قطب ایستاده: یکی قطب در ناحیت شمال بود یا به جایی که جُدَّی و فرقَدین و بنات‌النعش در پیرامنش همی گردند، و قطب دیگر در ناحیت جنوب باشد تا آنجا که سهیل پیرامنش همی گردد. و حکمای این صناعت [هیئت و نجوم ـ م] این فلک را که بازنمودیم حرکت اول خوانند، زیرا مرکزش مرکز عالم است و نهایتش نهایت عالم است. و کرهٔ زمین و آنچه اندروست در میان فلک است بر مثال زردهٔ خایه.

و فلکْ پیرامنِ محیط است یعنی گِرد درآمده است. و آبْ پیرامن زمینْ محیط است، و باد پیرامن آب، و آتش پیرامن باد. و افلاک ستارگان ثابته و متحیّره هر یکی به ترتیب آنچه عالی‌تر است پیرامن سفلی محیط بود. و فلک را عالم علوی گویند و زمین را عالم سفلی گویند [...] و فلک نُه است. هریک درون یکدیگر است. اول فلک‌الافلاک است، و این را فلک اعظم نیز خوانند، و او به امر باری تعالی مدبّر فلکهاست. دوم فلک‌البروج است» و آنگاه هفت فلک بعدی را بدین ترتیب برمی‌شمارد: فلکهای زحل، مشتری، مریخ، آفتاب، عطارد، زهره و قمر. «و نزدیکترین فلک به زمین، فلک قمر است بدین شکل که نمودیم.» (شکل افلاک نُهگانه در ص ۴۸ آمده است. نوادرالتبادر ۴۷ ـ ۴۹) اما هفت فلک از آن روی است که فلک‌الافلاک (= فلک مُحَدِّدُالجهات، فلک اطلس و غیره) و فلک‌البروج را از آن کم می‌کنند. (نیز نک. مصفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی، ذیل «فلک».) حافظ گاهی مثل اینجا هفت فلک را لحاظ کرده و گاه نُه تا را (مثل «نُه رواق سپهر» ۴۸/۱۰).

کوته‌نظر: قدما معمولاً این صفت را بر کسی اطلاق می‌کردند که هیچ چیزی را ورای قلمرو حواس خود یا عالم مادّه نمی‌بیند و نمی‌شناسد، ضمن این‌که گاه خدای‌نشناسان را چنین می‌نامیدند و گاهی هم هر فرد بی‌بهره از معرفت، عرفان، عشق، جمال و امثال اینها را، چنان‌که زاهدان را نیز به این لقب مفتخر می‌کردند. سعدی گاه محصوران در محدودهٔ جسم و شهوات را چنین می‌نامد:

چشم کوته‌نظران بر ورق صورت خوبان   خط همی بیند و عارف قلم صنع خدا را

(غ ۶)

و گاهی نیز نوشندهٔ شراب انگوری (= بی‌خبر از بادهٔ معرفت) را:

هرچه کوته‌نظرانند، بر ایشان پیمای   که حریفان ز مُل و من ز تامّل مستم

(غ ۳۶۷)

سنایی «کوتاه‌دیده» را هم به‌جای آن می‌آورد:

همه پست و درازعمر چو کَون   همه کوتاه‌دیده چون فرعون

(مثنویها ۲۰۷)

بیت متن برمی‌گردد به عشق (ب ۳) که جلوه‌هایی از آن هم پس از آن آمده. یکی از نظرگاههای قدما دربارهٔ عشق، چیزی است که امروز موسوم به «نظریهٔ کیهانی عشق» است، یعنی گیتی و هستی بر بنیاد عشق. مطابق این نگرش، عشق امری تنها وابسته به آدمی نیست بلکه ساری و جاری در همه چیز جهان آفرینش و مایهٔ پیوند از خردترین

ذرات تا بزرگترین کهکشانهاست، و از همین‌روست که به گفتهٔ حافظ حکایت آن در تمامی افلاک و انجم پژواک گرفته است (صَدا = طنین یا پژواک صوت). این اندیشه را در اشعار پارسی، به‌ویژه در حدود سده‌های ششم و هفتم و در سخن خاقانی و نظامی و مولانا و امثال آنان فراوان می‌بینیم. در توصیفهای خاقانی به‌ویژه از پگاه، عطر نفسی گرم دمیده بر عالم هستی را احساس می‌کنیم، فلک نظامی «جز عشق محرابی ندارد»، در غزل عطار میخانه‌ای به فراخای کائنات را می‌بینیم، مولانا جهانی را با ذرات تماماً هشیار پیش چشم ما می‌گذارد، و عشق مورد نظر حافظ هم «آتش به همه عالم» زده است. (در این باره، نک. پورجوادی، «عشق کیهانی»، بادهٔ عشق ۲۴۱ ـ ۲۷۱.) فلک حافظ چنان هم نیست که همیشه رشک و کین آدمی را در خود بپرورد یا زمام مراد به نادانان دهد؛ گاهی تلقیهایی از این قبیل را هم از اقوال او دربارهٔ افلاک می‌بینیم، به صورت طنین گرفتن صیت و صوت سخن عشق در «این گنبد دوّار».

۸. تعویذ: افسون و طلسم که بر انسان به هنگام درماندگی و جنون بندند، یعنی به آن پناه (= عَوذ) برده می‌شود، مثلاً دو سورهٔ موسوم به «مُعوَّذتَین» (آغاز شده با «قُل اَعوذ») که تعویذ کنند تا از هر شرّ و درد و حاسد در امان مانند. (لسان‌العرب) آن را «تعویذ محمدی یا مصطفوی» نیز می‌خواندند.

تعویذ کردن (یا: ساختن): بازداشت خواستن کسی را؛ دهار، منتهی‌الارب، ناظم‌الاطباء. اِعاذه، اِعواذ، دعای حفظ کردن برای کسی، و قالَ لَه اُعیذُکَ بالله. [تو را در پناه خدا می‌گذارم.] اقرب‌الموارد. ملتجی گردانیدن؛ منتهی‌الارب. حرز آویختن کسی را؛ اقرب‌الموارد (دهخدا) تعویذ کردن بدین‌گونه بود که دو سورهٔ مذکور (و توسّعاً هر دعایی) را بر رقعه‌ای می‌نوشتند، در محفظه و پوششی می‌گذاردند و بر بازوی راست می‌بستند یا بر گردن حمایل می‌کردند؛ خاقانی: «خادم او تحفهٔ غیبی را یمین‌الله که خاتَم یسار و تعویذ یمین ساخته است.» (منشآت ۱۸۹) «چون تعویذ مصطفوی به دست راست می‌دارد.» (همان ۱۲۴) در مورد حمایل کردن تعویذ از گردن، ناصرخسرو: تعویذ وفا برون کن از گردن... (دیوان ۲۵۳) خود خواجه:

ای دوست، دست حافظ، تعویذ چشم‌زخم است
یا رب، ببینم آن را در گردنت حمائل

= حِرز، حرز جواد (نیکو) (نیز نک. «حرز» در: ح ۶۲/۱.)

به زر گرفت: ایهام یا به عبارتی استخدام است در فعل «گرفتن»: الف. چیزی را در (یا: به) چیزی گرفتن (همان که در مورد ب ۴ ذکر شد.) یعنی بخت (یا در بعضی نسخ: یار) این دعا (= شعر شاعر) را در محفظه‌ای زرین (به دلیل ارزشمندی بسیار آن) قرار

داد و حرز بازو یا گردن کرد. ب. به بیان ساده‌تر: شعر تو را طلا گرفت (به قول امروزیان). تا اینجا «گرفتن» به معنای پوشیدن و پیچیدن است. ج. فعل «گرفت» ایهام به معنای «خرید» هم دارد. استخدامی که گفتم از همین روی است، یعنی هم تعویذ کرد و هم به زر خرید. حال «زر» نیز در شق اخیرْ ایهام به پول یا مسکوک زر دارد. اینک اگر فرض کنیم که این شعر در حضور ممدوحی خوانده یا به او تقدیم شده باشد، می‌توان این معنی را حسن طلب به صورت پوشیده یا تعریضی انگاشت، هرچند شعر صبغهٔ واضح عرفانی دارد (گو این‌که حافظ آن همه جمع میان عرفان و مدح دارد، که در جای خود از آن سخن گفته‌ام.) نمونهٔ آشکار حسن طلب را هم دارد، قضا را دقیقاً با «در زر گرفتن» (در شعری که اتفاقاً آن هم جمع عرفان و مدیح است):

بدین شعر تر شیرین ز شاهنشه عجب دارم

که سر تا پای حافظ را چرا در زر نمی‌گیرد؟

بیت متن، چه نظری به ممدوحی داشته و چه نداشته باشد، در هر حال ایهامهای یاد شده در آنها به قوّت خود باقیست، حالا ممدوح نشد، خطاب به بخت (یا: یار).

بخت: همچنین است قزوینی؛ اتفاقاً انجوی هم (با آن‌که به ذوق‌ورزی در تصحیح حافظ معروف است) همین را دارد. اما هومن و سایه «یار» را اختیار کرده‌اند. هومن گفته است: بخت چیزی را تعویذ نمی‌کند. آنهایی هم که توضیحی نداده‌اند لابد حرفشان همین است. نیساری هم «یار» ضبط کرده، و عجب بیشتر از ایشان است، زیرا، به‌رغم توجهی که معمولاً به نسخ قدیمتر دارند، در این مورد با آن‌که دقیقاً سه قدیمترین نسخ ایشان (و بسیاری از نسخ بعدی‌شان) دارند: بخت، به آن التفات نکرده‌اند. (نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۳۴۵.) بعید نیست تحت‌تأثیر آن دیگران چنین کرده باشند. اما به راستی آیا این‌که «بخت»، در مقام مبالغه و به طریق آدم‌نمایی، چیزی را تعویذ خود کند، چیز غریبی است؟ اگر حضرات سری به متون می‌زدند چیزهای عجیب‌تر از این را از بخت و اقبال ساخته می‌دیدند. مثلاً بخت می‌تواند در نقش نُهاز (بز یا گوسفند پیشرو گله؛ صحاح‌الفرس، تحفة‌الاحباب) دشمن ممدوح را با پای خود به مسلخ آورد:

عدوی جاه ترا بخت چون نهاز شده   به پای خویش همی آردش سوی مسلخ

(سوزنی، نقل از دهخدا ذیل «بخت»؛ در دیوان او یافت نشد.)

در هر حال، شاعر می‌خواهد بگوید این دعا چنان اثر و ارزشی داشته که بخت (با آن‌که خودش بخش‌کنندهٔ نیکی و شادی و روزی است) آن را پناه خود قرار داده. کجایش مشکل یا شگفتی دارد؟

۱ حسنت، به‌اتّفاق مَلاحت، جهان گرفت
آری، به اتّفاقْ جهان می‌توان گرفت
۲ افشای راز خلوت ما خواست کرد شمع
شکر خدا، که سرّ دلش در زبان گرفت
۳ زین آتش نِهفته که در سینهٔ من است
خورشید شعله‌ایست که در آسمان گرفت
۴ می‌خواست گل که دم زند از رنگ و بوی دوست
از غَیرت صبا نفسش در دهان گرفت
۵ آسوده بر کنار، چو پرگار می‌شدم
دوران چو نقطه عاقبتم در میان گرفت
۶ آن روز عشق ساغرِ مَی خرمنم بسوخت
کاتش ز عکس عارض ساقی دران گرفت
۷ خواهم شدن به کوی مغان آستین‌فشان
زین فتنه‌ها که دامن آخِرزمان گرفت
۸ مَی خور، که هرکه آخِر کار جهان بدید
از غم سبک برآمد و رَطل گران گرفت
۹ بر برگ گل، به خون شقایق، نوشته‌اند
کان کس که پخته شد، میِ چون ارغوان گرفت
۱۰ فرصت نگر، که فتنه چو در عالَم اوفتاد
صوفی به جامِ مَی زد و از غم کَران گرفت
۱۱ حافظ، چو آب لطف ز نظم تو می‌چَکد
حاسد چگونه نکته تواند بران گرفت؟

۱. کمال خجندی در اقتفایی بی‌لطف، خواه از این غزل و خواه از دیگر همروالهای آن:

زلف کمندافگنت اقلیم جان گرفت　　　با این کمند روی زمین می‌توان گرفت
(دیوان ۶۵)

قضا را کمال یکی از حاسدان موضوع بیت آخر خواجه بوده است. پس بیتی دیگر را از این غزل نقل و داوری را به خوانندگان واگذار می‌کنم:

از لاغری گرفت بـه تک یک شـبم رقـیب　　　خندید و یار گفت که: سگ استخوان گرفت

حسن ـ مَلاحت: از نخستین روزگار سخن دری با هم می‌آمده، تا حدود دو سده به معنای معمول و متعارف، به ترتیب: زیبایی و نمکینی؛ ابوشکور بلخی:

از دور بـــه دیـــدار تـــو انـــدرنگرستم　　　مجروح شد آن چهرهٔ پرحسـن و مـلاحت...

(نقل از صفا، تاریخ ادبیات ۱، ۴۰۷)

سنایی، که البته این دو واژه با او وارد قلمرو شعر عرفانی می‌شود:

ای روی تو قارون شده از حسن و ملاحت　　　از هجر تو قارونم و از وصل تو درویش

(دیوان ۹۱۳)

خاقانی، شاعر بسیار تحت تأثیر سنایی در امر تصوف و عرفان:

تا ملاحت را به حسن آمیخته‌ست　　　هرکه آن می‌بیند، «آن» می‌خواندش

(دیوان ۶۲۳)

تفکیک این دو مفهوم زیبایی‌شناختی در زبان تازی (حسن و مـلاحة) و پـارسی (زیبایی و نمکینی) در زبانهای دیگر هم دیده می‌شود، چنان‌که مثلاً در انگلیسی آن را beauty و این را charm می‌نامند. در مورد آدمی، اگر این‌دو با هم جمع شود پیداست نور علی‌نور است، اما در خصوص موجودی ناکامل چون انسان، بسا کـه مـمکن است این‌دو از هم تفکیک شود، چنان‌که گاه هست که اجزا یا مؤلفه‌های زیبایی، هرکدام یا بر روی هم در کمال مطلوب است: گونه، بینی، لب، چشم و... این همان حسن است و اگر قابل تحسین است امکان دارد تنها به همین اعتبار باشد، چه گاهی ما در مواجهه با چنین درجه‌ای از زیبایی می‌گوییم: زیباست ولی زیبایی سرد یا یخ کرده. اما در برابر، گاهی اجزا و عناصر لزوماً و فُراداً آرمانی نیستند لیکن در نظر بیننده جذاب یا گیرا و حایز بیشترین تأثیر است، گرم و سرزنده است و دل مـی‌برد، هـرچـند مـمکن است توضیح و توجیهی هم برای یکایک مؤلفه‌های این ترکیب نیابیم. این ملاحت است، و این ساده‌ترین تعریف و تفکیک این دو جنبه. لیکن غرض از طرح این امرِ شـناخته بلکه بدیهی همگان، تنها این است که بگویم در عالم عرفان و در باب محبوب اهـل طریقت، تفکیکی بدین صورت و با چنین مرزهای مشخص میان حسن و مـلاحت وجود ندارد، زیرا روشن است که در خصوص وجود واجب و کمال مطلق نمی‌توان از کمی و بیشی، جمع و تفریق یا حدوث نقصان و زیادتی در این یا آن صفت سخن

گفت؛ حق مظهر مطلق هر صفت نیک یا ثبوتی و نفی مطلق هر صفت بد یا سلبی است. صفات او هم، چنان‌که گفته‌اند، عین ذات او و عین یکدیگر است، و نه چون آدمیان زاید بر ذات و غیر یکدیگر. بنا بر این، تفکیک و تسمیهٔ حسن و ملاحت حق هم فقط از باب فهم بشر از برخی اعتبارات امور است، بدین‌سان که حسن را بدان اعتبار می‌گویند که او ازلاً و ابداً در حسن و جمال مطلق خویش است و پیش از خلقت مخلوق نیز مستغرق کمال جمال یا زیبایی خویش بود، اما ملاحت، همان زیبایی، لیکن به اعتبار مشاهدهٔ آن از سوی مخلوق، است. به دیگر سخن، آنگاه که حضرت حق به فحوای قدسیهٔ مشهور «کُنتُ کنزاً مخفیّاً» اراده کرد تا شناخته شود و خلق را آفرید، آن حسن لم‌یزلی، به اعتبار مشاهده شدن از سوی مخلوق، در اصطلاح عرفا به ملاحت تعبیر شد. پس از خلق مخلوق هم آنجا که از جمال حضرت الوهیت در خود و با خود سخن می‌رود «حسن» و هرجا که اعتبار بیننده در میان است «ملاحت» خوانده می‌شود. درست از همین روی است که حسن را امری ذاتی حق می‌دانند و ملاحت را عرضی بر حسن، چرا که اساساً خلق و تمامی متعلقاتش از اعراض است. حسن امری یکسویه است و بود و نبود بیننده در آن یکسان، اما آنگاه که نگرنده‌ای از میان مخلوق، از عقل اول تا دیگر مراتب عقول و میانجیها تا انسان، پدید می‌آید، آن امر یکطرفی به رابطه‌ای دو طرفی، مثل هر رابطهٔ دوسویهٔ دیگر مثل عاشق و معشوق، ناظر و منظور، عالم و معلوم، عارف و معروف و... بدل می‌شود. ملاحت چیزی نیست بجز همان حسن در رابطه‌ای دوسویه. اما برای بیان نوع این رابطه، عرفا از یکی از مناسبات دوسویه به نام عشق سود جسته‌اند، بدین‌گونه که در تعبیر خود از تجلیات حق، بر مبنای همان حسن مطلق، قایل به چیزی به نام کرشمه یا غنج حسن و کرشمه یا غنج معشوقی شده‌اند. تعبیر نخست مربوط به آن هنگام است که او خود به خویشتن می‌نگرد و از خود به خود تجلی می‌کند، و دومی عبارت از تجلی او بر خلق، از جمله عوالم عاشقانهٔ او با اشرف مخلوقات خویش است.

باری، در عرصهٔ ادب و به‌ویژه ادب عرفانی، حسن و ملاحت از معنای عام و معمول خود به سمت مفهوم اصطلاحیِ عارفانه گرایید. عرفا هم در این زمینه، این‌دو را بر مبنای رابطهٔ لزوماً دوسویهٔ عشق تبیین کردند. به قول نجم رازی: «چنانک معشوق ناگذرانِ عاشق است عاشق هم ناگذرانِ معشوق است.» (مرصاد ۴۹؛ به نظر این نگارنده «ناگزران» = ناگزیران درست است، و چنین است در منبع مورد استفادهٔ نجم یعنی سوانح احمد غزالی. نک. همین اثر 40 و 79.) سنایی از نخستین کسانی است که در

شعر به بیان این معنی پرداخت، و از جمله در بیان این رابطهٔ دوطرفی:

قـوت او از نـیاز مشتـاق است　　　زین سبب حاجتش به عشاق است

(مثنویها ۲۴)

عطار در مورد مرتبهٔ حسن:

دایـما او پـادشاه مـطلق است　　　درکمال عزّ خود مستغرق است

(منطق‌الطیر ۴۰)

در غزلی:

نگـاهی مـی‌کند در آیـنه یـار　　　که او خود عاشق خود جاودانه‌ست

عراقی بارها در نثر و شعر خود از این مقوله سخن گفته است، از جمله در معنای ملاحت و حسن:

مرا مکش، که نیاز منت به کـار آیـد　　　چو من نمانم، حسن تو باکه نازکند؟

(کلیات ۱۹۴)

کلیم، با آن‌که متأخر است، همین را به گونه‌ای بس دل‌انگیزتر بازگفته است:

مرا مسـوز، کـه نـازت ز کـبریا افـتد　　　چو خس تمام شود، شعله هم ز پا افتد

(دیوان ۲۱۷)

باز عراقی:

به من نگر، که به من ظاهر است حسن رخت　　　شـعاع خـور نـنماید اگـر نـباشد خـاک

(کلیات ۲۲۰)

اما اشاره کردیم که اصل و بنلاد در این میان «حسن» است. عـراقـی خـطاب بـه محبوب می‌گوید که دلیلِ عاشق شدن او بر «منِ» نوعی هم این بود که او در آینهٔ وجود من جمال خود می‌دید:

از آن دم باز، گشـتی عـاشق مـن　　　که در من روی خوب خود بدیدی

(همان ۲۷۵)

البته او نیز یادآور می‌شود که وجود مشاهده‌گرْ فرع و عَرَض است و سلطان حسن را چه زیان اگر بیننده‌ای نباشد؟:

اگر جهان همه زیر و زبر شود ز غمت　　　ترا چه غم؟ که تو خو کرده‌ای به تنهایی

(همان ۲۹۵)

سخن خواجهٔ شیراز هم تداوم این سخنان است:

اگرچه حسن تو از عشق غیر مستغنیست　　　من آن نیم که ازین عشق‌بازی آیـم بـاز

و:

که بندد طرف وصل از حسن شاهی   که با خود عشق بازد جاودانه؟

(برگرفته از قزوینی، غ ۴۲۸؛ خانلری بیت را ندارد.)

تعریف واژه‌نامه‌های تصوف قدری قالبی است، مثلاً الفتی: «حسن: جمعیت کمالات را گویند در یک ذات، و این جمعیت غیر حق را نبود.» (رشف‌الالحاظ ۴۳) دربارهٔ ملاحت هم همان را می‌گوید: «ملاحت: بی‌نهایتی کمالات الهی را گویند، که هیچ کس به آن نرسد.» (همان ۴۴) پس فرق این‌دو چیست، و چرا با هم جهان را می‌گیرند؟ (نیز در مورد کرشمهٔ حسن و کرشمهٔ معشوقی، نک. ح ۲۵۴/۵؛ دربارهٔ کل موضوع، نک. نصرالله پورجوادی، «حسن و ملاحت: بحثی در زیبایی‌شناسی حافظ»، نشر دانش، س ششم، ش سوم، فروردین و اردیبهشت ۱۳۶۵، ص ۲ـ۹.)

اما بیت باز خالی از ایهام نیست، یا من چنین گمان می‌کنم.

به اتفاق: الف. اتفاق و اتحاد حسن و ملاحت؛ ب. اتحاد و همپشتی انسانها، چنان‌که در لخت دومْ یک مَثَل یا اصل کلی بیان می‌شود: این‌که با اتحاد افراد می‌توان دنیا را هم تسخیر کرد (به نام حافظ در امثال و حکم ۱، ۳۰ آمده) هرچند اصل غرضْ بیان مفهومی عارفانه است. «گرفت» را هم می‌توان به تفاوتْ «تسخیر کرد» یا «فراگرفت» معنی کرد. در مجموع، جهان گرفتن این‌دو، تعبیری است از جلوه کردن جمال الوهی بر سراسر آفرینش.

۲. شمع و افشای راز: مضمون بر مبنای نور انداختن شمع بر تاریکیها و نهفته‌ها هم از سوژه‌های عمومی است. شمع هم غمّاز است، مثل صبا، آن با پراگندن نور و این با بو، با این تفاوت که شعلهٔ شمع راگاهی به دم یا لاف زدن آن از چهره یا خندهٔ یار نیز طعن کرده‌اند. حافظ هم مثل دیگران از این مضامین غالباً لطیف درنمی‌گذرد، چون:

گر کمیت اشک گلگونم نبودی گرم‌رو   کی شدی روشن به گیتی راز پنهانم چو شمع؟

یا: سرّ این نکته مگر شمع برآرد به زبان... (۴۸۱/۶) و آن لافیدن:

شمع اگر زان رخ خندان به زبان لافی زد   پیش عشاق تو شبها به غرامت برخاست

به هر حال، زبان یا زبانهٔ شمع دراز است، چه در افشا و چه لاف؛ عطار:

چون تن زده سر به راه می‌باید داشت   بگشاده زبانْ گناه می‌باید داشت

چون شمع برون داشت زبان، ببریدند   در کامْ زبان نگاه می‌باید داشت

(مختارنامه ۲۳۰)

سعدی:

سخن بگوی، که بیگانه پیش ما کس نیست　　　به غیر شمع، و همین ساعتش زبان ببرم
(غ ۳۸۴)

و بیت معروف او: شمع را باید ازین خانه به در بردن و کشتن... (غ ۵۰۹)

ناصر بخارایی:

چو شمع سوز دلم پیش جمع روشن کرد　　　به باد رفت سرش چون زبان نگاه نداشت
(دیوان ۲۱۴)

در زبان گرفت: ایهام: الف. سرّ دل او، یعنی قصد سوءِ او به افشای راز، در زبانش گره و عقده بست و زبانش فروماند. در این معنی، «ش» ضمیر ملکی است (= سرّ دل در زبانش گرفت.) این تعبیر نزدیک است به «نفسش در دهان گرفت» (ب ۴). ب. سرّ دل و نیت سوءِ او وی را بر سر زبان خلق انداخت (= بدنام کرد). در این شق، «ش» ضمیر مفعولی خواهد بود. بنا بر این استخدامی به این دو حالت دستوری در این ضمیر صورت گرفته. این کنایه هم معروف و پرکاربرد است: «و بوسهل زوزنی را در آنچه رفت مردمان در زبان گرفتند.» (بیهقی ۷۲) نیز قوامی رازی:

لشکر کشید عشق و مرا در میان گرفت　　　خواهند مردمانم ازین در زبان گرفت
(نقل از صفا، تاریخ ادبیات ۲، ۷۰۵)

خود حافظ:

چو شمع هرکه به افشای راز شد مشغول　　　بسش زمانه چو مقراض در زبان گیرد
(دیوان ۲، ۱۰۳۵)

که همان معنی است، همراه با ایهام یا استخدام در گرفتن قیچی، چیزی را در زبانه یا دَم خود.

۳. مبالغه یا غلوّ در آتش و سوزش دل؛ سعدی:

دوستانت را که داغ مهربانی دل بسوخت　　　گر به دوزخ بگذرانی، آتشی بینند سرد
(غ ۱۶۲)

بیت ابن‌فارض هم چنین غلوّی در سوز و درد دل دارد:

وَ لَو اَنَّ ما بی بِالجبالِ، و کانَ طُو　　　رُسینا بها، قبلَ التّجلّی لَدُکَّتِ
(دیوان ابن‌الفارض 25)

(اگر آنچه در دل من است بر کوهها فرود می‌آمد / حتی اگر طور سینا در آن میان می‌بود، پیش از تجلّی فرومی‌ریخت.) بیت حافظ از بهترین نمونه‌های غلو در سوز درون است. تحقیر گرما و سوزش خورشید، هم با «ی» وحدت افاده می‌شود، و هم با

«در آسمان»، زیرا آسمان، مطابق هیئت قدیم، تنها یک بخش از کل کیهان است و زمین (که ذکر نشده) در مرکز آن قرار دارد، یعنی خورشید فقط یک شعله است که آن هم تنها در آسمان شعله‌ور شد.

۴. دم (یا نفس) ـ بوی (یا نسیم و دیگر همانندها) ـ باد: وابسته‌ها و پیوسته‌هایی هستند که در شعر نمادگرای پارسی همواره خوشترین پیامها را به همراه داشته، دل‌انگیزترین تخیلات را برانگیخته، و پرحسّ و حرکت‌ترین تصاویر را پدید آورده‌اند. معنوی‌ترین عوالم عارفانه، از نظر بیان دریافته‌های لطیف به طبع نیازمند روحانی‌ترین و درونی‌ترین عناصر است، و جایگاه ویژهٔ تصاویر شمّی در این زمینه از همین روی است. برای نمونه می‌توان به آمیزه‌ای از آنها و عواطفی که به مخاطب انتقال می‌دهند در امثال این عبارت دقت کرد: «هرچند سردمهری آن مخدوم همه محنتها را که دیده، مُهر برنهاده است، مُهر بر دهان نهاده‌ام [...] دل که اسیر محنت است بِاَسْرِهِ [= یکسره ـ م] در میان خون خواهد بود [...] شوربختی خود را به درد خنده پوشیده می‌دارم، و نافه‌صفت از میان خون جگرْ دمی خوش برمی‌آورم.» (نفثة‌المصدور ۱۲۴ ـ ۱۲۵) با آن‌که متن هیچ ارتباطی نه به عوالم عاشقانه دارد و نه به احوال عارفانه، اما نویسنده آن مقدّمه را در باب تحمل محنت و دهان بردوختن خود بیان کرده تا برسد به عبارت اخیر (حاوی عناصر مورد نظر ما) که به مخدوم بگوید که حاصل آن همه ریش درون و خوردن خون، این عبارات دل‌انگیز و خوش‌رایحه‌ای است که گویی از درون خونِ منعقد شده در ناف آهوی تتار برخاسته تا به مدد دم نسیم به مشام ممدوح برسد. حال می‌توان حدس زد که وقتی تصاویری با بنمایه‌های شمّی در خدمت بیان نمادین احوال ژرف عرفانی درآیند، تأثیرشان تا چه پایه خواهد بود، به‌ویژه وقتی به دست دو غزلسرای پرورده در محیط مصفا، پرگل و گیاه و سرشار از آمیزه‌های غریب بویها در هوای نارنجی بهار بیفتد. (در باب نقش این بنمایه‌ها در غزل سعدی، بنگرید به سعدی در غزل از همین قلم ۲۲۵ ـ ۲۳۰.) در اینجا چه می‌توان گفت که به اندازهٔ نمونه‌هایی ولو اندک از خود شاعر گویا باشد؟ بهتر است به ترکیبی از عناصر یاد شده در این ابیات باریک شویم:

لاله بوی می نوشین بشنید از دم صبح   داغ‌دل بود، به امّید دوا بازآمد

از صبا پرس که ما را همه شب تا دم صبح   بوی زلف تو همان مونس جان است که بود

بوی خوش تو هرکه ز باد صبا شنید   از یار آشنا نفس آشنا شنید

به دور لاله قدح گیر و بی‌ریا می‌باش   به بوی گل نفسی همدم صبا می‌باش

نفس نفس اگر از باد نشنوم بویت — زمان زمان چو گل از غم کنم گریبان چاک
غنچه گو: تنگدل از کار فروبسته مباش — کز دم صبح مدد یابی و انفاس نسیم
مشکین از آن نشد دم خُلقت که چون صبا — بر خاک کوی دوست گذاری نمی‌کنی

و بسی دیگر، که هیچ کدام کم و کسری از اعجاز ندارد. این نمادها و عناصر مرتبط با آنها گفت و شنید و بده و بستانی با هم دارند، همدم جانی‌اند، بلکه در همدیگر محو و مستهلک‌اند. اگر این‌گونه ابیاتْ جملگی دلکش‌اند به دلیل همین پیوند روحانی این واژه‌هاست که همگی شوق‌انگیز، سرزنده، جاندار، پرحسّ و حال و آرزوپرورند. یک بنمایهٔ مشترک دارند: دمیدن و حرکت، و از همین‌روست که پیام‌رسانی و ایجاد همدمی میان دو سو در سرشت آنهاست. برای خلق فضای روحانی و عرفانی، چه چیزی بهتر از آنها؟ اینها بیش از هر چیزی، هم به نهانجای دل و درون نزدیک‌اند، و هم به دورترین فضاهایی که ذهن به آنجا می‌تواند برود («در یمنی، پیش منی») آیا ما را بارها با خود به چین و ختن و تتار و ختا (اگر دوست دارید، بخوانید «خطا») نبرده‌اند؟ اینها معمولاً با هرآنچه موضوع سخن است رابطه‌ای شهودی ایجاد می‌کنند، بی‌واسطه. بیهوده نیست که نمادهای شمی یا بویایی در سمبولیسمی از نوع شاعرانهٔ فرانسوی و عارفانهٔ ایرانی تا بدین مایه اهمیت یافته‌اند. توجه داریم که شاعران این مکتبِ عمدتاً فرانسوی با شهود و اشراق خاصی که به آن خویگر بودند به مدد همین‌گونه نمادها با دوردست‌ترین سرزمینها، اعم از واقعی یا ذهنی، ارتباط می‌یافتند و یک پای ذهنشان در غرب و پای دیگر در شرق افسانه‌ای بود.

غیرت صبا: = غیر بودن و نامحرم بودن صبا، که غمّاز و سخن‌پراگن است. «غیرت»، هم اضافه به آن‌که غیور است می‌شود، و هم به غیر و بیگانه. گل اینجا غیرت دارد یا باری غیرتمند می‌نماید و از بیم صبا نفس حبس می‌کند:

ای جان، حدیث ما برِ دلدار بازگوی — اما چنان مگو که صبا را خبر شود

در خصوص بیت متن، آیا حافظ این عبارات را نخوانده بوده است؟: «و بسیار بود که خاموشی بر متکلم درآید از بهر معنی را که در حاضران بود، و آن، آن بود که آنجا کسی بود نه اهلْ سماعْ آن سخن را. خدای زبان سخن‌گوی را مصون دارد غیرت و صیانت سخن را از آنک اهل نبود.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۸۶)

نفس در دهان گرفتن: اسلامی ندوشن توضیح خانلری یعنی «نفسش بند آمد» (جلد دوم دیوان ۱۲۳۵) را چندان دقیق نمی‌یابد: اگر آن‌گونه که نوشته‌اند بگوییم نفسش بند آمد یا رنگ و بوی گل در دهانش باقی ماند، حالتی خواهد بود که برخلاف

عمل نسیم است زیرا نسیم حرکت و وزش ایجاد می‌کند. بنا بر این گمان می‌کنم باید گفته شود «نفسش گره خورد» یعنی او، که در هوای عادی به‌طور طبیعی دم می‌زد، بر اثر نسیم، بوی و نفس در دهانش به پیچیدن افتاد... الخ. البته ایشان دلیل این امر را «همچشمی با رنگ و بوی دوست» گفته‌اند. («دنبالهٔ حکایت حافظ»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، س ۲۵، ش ۱ ـ ۴، پاییز ۱۳۶۷، ص ۱۲۰.) به گمانم ایشان، که این قدر در قضایا باریک شده‌اند، بد نبود علاوه بر همچشمی، معنای مهمتر «دم زدن» را در اینجا، یعنی افشای راز، می‌افزودند، هرچند شاید آن را بدیهی دانسته باشند. به هر حال، افشاگری صبا مثل:

تا دم از شام سر زلف تو هرجا نزند　　　با صبا گفت و شنیدم سحری نیست که نیست

۵. پرگار: (نک. ح ۷۹/۵.) پرگار، دایره، نقطه، میان و کنار: موضوع مضامین فراوان است، به‌ویژه در خصوص سرگردانی دایره، درماندگی یا اسارت نقطه، با وجود رعایت احتیاط و رفتن در کنار یا کناره و حاشیه به درون دایره افتادن و ناگزیر چون سرگردانان به دور خود یا مسئله دویدن و نظایر اینها. گاهی هم در این بین ایهام در «کنار» و «میان» هست: کنار (پهلو + کران یا حاشیه) و میان (وسط + کمر)، چنان‌که در این بیت. «ما هردو چون نقطه در میان دایرهٔ آفت مانده‌ایم.» (مرزبان‌نامه ۱، ۴۳۹) ناصر بخارایی:

همچو نقطه، گردش پرگار غم تاکی مرا　　　در میان حلقهٔ رنج و الم خواهد کشید؟

(دیوان ۲۹۶)

دوران: ایهام: الف. روزگار و زمانه؛ ب. گِرد برگردیدن دایرهٔ پرگار (=دَوَران، به دو فتح)

اما محتوای اصلی بیت کدام است؟ به عبارت دیگر، آیا آن آسودگی پیشینی است که دلخواه اوست یا در میان دایره افتادن؟ به نظر من او وضع کنونی خود را نفی نمی‌کند، زیرا این‌گونه نفی کردن در حکم نفی معرفت و عرفانی است که در غزل موج می‌زند. به عکس، آن آسودگی سابق است که به منزلهٔ بیدردی است. قیاس کنیم با دیگر ابیاتی که در آنها زندگی خود را به دو برهه تقسیم کرده (درست مثل بیت متن): یکی به روزگار بی‌بهرگی از عشق و غم آن یا در نهایت مثل زاهدان در عین سلامت و عافیت زیستن، و دیگر روزگار زندگیی دیگرگون در متن و درون عشق با غمها و دغدغه‌های خاص آن:

من سرگشته هم از اهل سلامت بودم　　　دام راهم شکن طرّهٔ هندوی تو بود

اول ز تحت و فوق وجودم خبر نبود　　در مکتب غم تو چنین نکته‌دان شدم

بنا بر این به گمان من تردیدی در محتوای بیت باقی نمی‌ماند. (نیز بنگرید به سخن پایانی در تحلیل ساختار شعر.)

۶. آتش: و آتشینی، از صفات خوب مَی و می خوب است و از کهن‌ترین ایام شعر دری (رودکی، فردوسی، منوچهری و...) باده را به آتشگونگی و تیزی ستوده‌اند. تعبیر خاقانی نیز گویاست:

به سفالی ز خانهٔ خمّار　　آتشی بی‌زبانه بستانیم

(دیوان ۴۸۴)

در شعر عرفانی، آتش باده و بادهٔ آتشگون معمولاً نمادی است برای عشق سوزان و هرگونه انگیزهٔ نیرومند در مهر و محبت. در اینجا بادهٔ آتشین عشق، حدّت و شدّت خود را از بازتاب چهرهٔ معشوق در بادهٔ صافی (تجلی رخسار او در دل پاک آینه گون) گرفته تا ساقی (ساقی کل، محبوب عارفان) به اصل و کانون تمامی مِهرها و انگیزه‌ها بدل شود. (دربارهٔ ریشهٔ آتش و اهمیت آن، به‌ویژه در عرفان، نک. ح ۱۴۸/۱.) امیرحسن دهلوی:

روی چو آفتاب او، چون به پیاله تافته

در دل آن تنورِ تر، مَی شده آب آتشی

(دیوان ۳۸۵)

سلمان:

بیا، که بی لب لعل تو کار من خام است　　ز عکس روی تو آتش فتاده در جام است

(دیوان ۳۸)

گفتنی است که ژرف‌ساخت این بیت حافظ با مطلع یکسان است، بدین سان که با حذف کلیهٔ عناصر روساختیِ این دو بیت به مفهوم واحدی می‌رسیم: در مطلع، یک عنصر ذاتی و مطلق داشتیم به نام «حسن» و یک امر عرضی یعنی چگونگی جلوهٔ آن بر بیننده به نام «ملاحت»، که در بیت حاضر بدین‌گونه تکرار می‌شود که عارض یا رخسار جایگزین حسن می‌گردد و عکس (= بازتاب) به عنوان جلوهٔ آن بدلی از ملاحت. بیت حاضر هم پیداست از همان آغاز تجلی حق بر مخلوق سخن می‌گوید، موضوعی که در ابیات خواجه، و کلاً غزل عارفانه، فراوان بازگو می‌شود.

۷. کوی مغان: پیشتر توضیح ضروری را درباره‌اش داده‌ام. (ج ۱، ۵۲۷ به بعد، و ح ۲/۳) گفته‌ام که کوی، خرابات، دیر و سرای مغان، درگه یا آستان پیر مغان و غیره در

شعر عرفانی معمولاً مفاهیمی مجرّدند که معمولاً فقط از جهت متغیرهایی که به عنصر ثابت «مغ» افزوده می‌شود ممکن است تفاوتی کم یا بیش بپذیرند، مثلاً آستان یا درگاه و آنگاه سرای یا دیر را بدین دلیل که از نظر تصویری که در ذهن می‌آفریند محیطی کوچکتر یا جمع و جورتر از مثلاً کوی یا خرابات مغان می‌یابیم و آن را در کانون قلمرو پیر مغان یا محیط بلافصل او تصور می‌کنیم و نمادهای یاد شده را به اعتبارهایی از این دست در ذهن خود مجسّم و از بقیه متمایز می‌کنیم. برای مثال در کوی مغان (به قول ناصر بخارایی) می‌توان شهید شد ولی کمتر می‌توان تصور کرد که کسی در سرای پیر مغان یا آستان او شهید شده باشد، چون شهید بهتر است در جایی بیفتد که عدهٔ زیادی بر او گذر کنند:

هرکه درکوی مغان گشت شهید، ای ساقی　　　روز محشر نبود هیچ حسابش به یقین

(دیوان ۳۸۵)

یا، جای دور نرویم، مطابق بیت متن در کوی مغان می‌شود آستین‌فشان رفت ولی در جاهای کوچکتر، اگرچه منع عقلی ندارد استبعاد عملی دارد.

در هر حال، تا آنجا که به بیت مربوط است، کوی مغان، میکده، میخانه و نظایر اینها همچنان‌که کانون شادیها، سرمستیها و بیخودیهاست مکان و مرکزی برای دادخواهی از آنچه بر شخص عاشق می‌رود نیز هست، و کدام داور دادگرتر از پیر مغان با روی همیشه گشاده‌اش بر هر تظلّم‌کننده و شکوی‌برنده؟ چند بار تظلم و التجا بردن حافظ را به میکده و میخانه دیده‌ایم، گاهی از غم و غصّه:

کز دست غمْ خلاص من آنجامگر شود　　　خواهم شدن به میکده گریان و دادخواه

و گاه از غم و اندوه حاصل از فتنه‌ها و فسادهای روزگار:

تا به میخانه پناه از همه آفات بریم　　　فتنه می‌بارد ازین سقف مقرنس، برخیز

و یا از دست خود و شرمساری حاصل از بیحاصلی خویش:

چرا که شرم همی آیدم ز حاصل خویش　　　به کوی میکده گریان و سرفکنده روم

آستین‌فشان: آستین افشاندن، و مشابه آن دست افشاندن و مشتقات این‌دو، در متون به معانی مختلف آمده چون: رقص، وجد یا به وجد درآمدن، اِعراض از چیزی یا ترک آن یا کراهت نشان دادن از آن، ناز کردن و فخر فروختن. در اینجا معنای مناسب در درجهٔ نخست تکان‌دهندهٔ آستین (و طبعاً دست) به سمت بالا به نشان دادخواهی و استغاثهٔ همراه با اخلاص و ارادت است. گفتنی است که این معنی، برخلاف معانی دیگر این واژه، کمتر در متون به کار رفته؛ بیت ابوالفتح هروی در

همین معنی است:

هر روز، وقت صبح، فشاند چو مخلصان　　　بـــر آســـتانْش گـنبد دوّار، آســتین

(نقل از دهخدا، ذیل «آستین»)

و اما در درجهٔ بعد، ارادهٔ معنای ثانوی یا ایهامی یعنی تـرک و اعـراض کـردن (از جهانی پر از فتنه‌های آخرالزمانی) نیز جایز، و شاید مقصود و مطلوب شاعر، است: «آستین برافشاندنْ واقعهٔ صوفیان است. نه هرکه ازرق درپوشد صوفی گشت.» (شیخ اشراق، «فی حالة الطفولیّة»، مجموعهٔ آثار فارسی ۲۶۶) نظامی:

چو دانست کز سوگ چیزی نماند　　　رعونت به عذر آستین بـرفشاند

(شرفنامه ۲۴۷)

حافظ در معنای اخیر تـنها بـه صـورت «دست‌فشـان» دارد (آن هـم نـه در طـبع خانلری، بلکه در ضبط قزوینی):... کز سر جان و جهان دست‌فشان برخیزم (قزوینی، غ ۳۳۶)

آخِرْزمان: به نظر نمی‌رسد ترکیب وصـفی مـقلوب (= زمـانِ آخِـر) بـاشد بـلکه اضافه‌ای است به حذف کسره یعنی «آخرِ زمان» (معادل آخِرُالزّمان تازی) معین آن را چنین تعریف می‌کند: عربی (اسم مرکب) الف. دورهٔ آخـر؛ ب. قسـمت واپسـین از دوران روزگار که به قیامت متصل گردد، آخرالزمان. (معین) آخر یا انتهای زمان از آن روی گفته می‌شود که در پایان عمر جهان، زمان نیز، که انگاره‌ای اینجهانی است و از امتداد حرکت پدید می‌آید، بازمی‌ایستد. و آنگاه که زمانْ اعتبار و علت وجودی خود را به دلیل توقف حرکت از دست می‌دهد، مطابق روایات، خـورشید نـیز از مـغرب طلوع خواهد کرد.

آخرزمان (= آخرالزمان) در فرانسه La Fin du Monde [پایان جهان ـ م] (مـصفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی) (نیز نک. «دور قمری» در: ح ۲۱۰/۴.)

۸. سبک: ایهام تضاد با «گران»: الف. ضدّ سنگین، خفیف؛ ب. شاد، خوش، بشاش (صفت) در ترکیبهایی چون سبکدل، سبکروح و غیره، یا: زود، تند، شـتابان (قـید)؛ مولانا:

عید آمد که: ای سبکروحان　　　رطلهای گران مـبارک بـاد

(کلیات ۲، ۲۴۹)

دل ما چون دل مرغ است ز اندیشه برون　　　که سبکدل شده زان رطل گرانیم هـمه

(۵، ۱۵۶)

سلمان:

سخن پیر مغان است که در دیر، کسی | که سبک درنکشد رطل گران ره ندهند
(دیوان ۱۵۰)

ساقیا، رطل گران خیز و سبک مِی‌گردان | هین، که کار طرب از رطل گران می‌گردد
(همان ۱۷۴)

اما در برابر این، حالتی هم هست که «سبک» ذکر نمی‌شود بلکه «گران» مبنای ایهام تناسب (سنگینی وزن + گرانی قیمت) قرار می‌گیرد؛ سلمان:

تا بر در میخانهٔ جانْ لعل تو زد مُهر | در میکده‌ها رطل می لعل گران شد
(همان ۱۴۵)

رَطْل: بر وزن سطل، جمع: اَرطال، معرّب لَتَر latar، از لاتینی لیترا litra، نصف من؛ مفاتیح العلوم. و آن دوازده اَوقیه و اوقیه چهل درهم است. رسالهٔ اوزان و مقادیر مقریزی، دهخدا. تقریباً برابر است با چهارصد گرم. شرح آخوندوف ۳۱۳ (منوچهر امیری، فرهنگ الابنیه ۴۶۹ ـ ۴۷۰) ظرفی است که به اندازهٔ یک رطل شراب گنجایش داشته باشد، معادل فرنگی لیتر. رسوم دارالخلافة، میخاییل عوّاد، ترجمهٔ فارسی، ص ۱۵۲. برابر دوازده اوقیه، و اوقیه دوازده درهم است. آیین شهرداری (ترجمهٔ معالم القربة) ص ۶۴. (اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۲۷۳) خوارزمی می‌نویسد: رطل نصف من است و من وزنی است برابر یکصد و هشتاد مثقال. (همان ۲۷۵) در پژوهشی معتبر: رطل = ریطل، روطل، در اروپای قرون وسطیٰ «رَطلو» یا شبیه به آن تلفظ می‌شد، از لیترون litron یونانی = لیتر. میزان آن در زمانها و مکانهای مختلف متفاوت بوده. در اصل برابر با ۱۲ اوقیه (اونس) یا $\frac{۱}{۱۰۰}$ قنطار. هر اوقیه دوازده درهم است. (والتر هینس، اوزان و مقیاسها در اسلام ۴۳؛ برای اطلاع بیشتر ۴۳ ـ ۴۶) در ایران به طور کلی من به جای رطل منظور شده بود، حتی جایی که جغرافیدانان عرب از رطل صحبت می‌کنند در حقیقت مرادشان من است. به طور مثال اگر مقدّسی [در احسن التقاسیم ـ م] می‌گوید که رطل بزرگ شیراز برابر با ۱۰۴۰ درهم است منظورش بیشتر من بزرگ شیراز است. (همان ۵۰) برخی پژوهندگان (چون محمدامین ریاحی) معتقدند که «رطل» در حافظ همه‌جا به معنای پیمانهٔ نیم‌منی است. اما به گمان این بنده، تلقی حافظ هم از رطل جدا از تلقیهای دیگران، دست‌کم در روزگار او، نبوده و بعید می‌نماید که در همه‌جا به معنای پیمانهٔ نیم‌منی بوده باشد، و احتمالاً به مطلق معنای پیمانه (نهایتاً بزرگ) بدل شده است، همچنان‌که در بیشتر فرهنگها آن را مطلق پیمانه

گفته‌اند. در اشعار اگر واحد بزرگ رطل را اراده کنند معمولاً «رطل گران» می‌گویند، چنان‌که حافظ، جز در یک مورد، همه‌جا «رطل گران» و یک جا هم «رطل مالامال» گفته، که این نیز بدل رطل گران است. آن یگانه مورد هم این است:

چون ز جام بیخودی رطلی کشی　　　کی زنی از خویشتن لاف منی؟

در اینجا پیداست مرادش از رطل، پیمانه‌ای است نه چندان بزرگ، زیرا آن شرابی شراب است که کمترین مقدارش بیشترین مستی را پدید آورد، مثل همین‌جا. صفت «گران» و امثال آن، چنان‌که ذکر شد، تنها به منظور بیان مقدار زیاد باده به آن افزوده شده است، و رطل، به فحوای همین بیت و به قید احتمال، چیزی بجز مطلق پیمانه نیست.

۹. شقایق: عده‌ای شقایق یا شقایق‌النعمان را با لاله یکی پنداشته‌اند، که درست نیست. بهرام گرامی: در تمام منابع مورد استفادهٔ لغتنامهٔ دهخدا\لاله و شقایق یکی دانسته شده. این خطا شاید از شباهت این دو گل از جهت جام سرخ و داغ سیاهشان ناشی شده، و نیز از این‌که برای هردوی آنها صفت نعمان یا نعمانی (= خون یا خونی) آورده‌اند به دلیل سرِ بریدهٔ نعمان بن منذر و خون او. لاله از جنس *Tulipa* و از خانوادهٔ *Liliaceae* است، در حالی که شقایق از جنس *Papaver* و از خانوادهٔ *Papaveraceae* است. مولوی هم به تفاوت این‌دو قایل است و این‌دو را از هم جدا کرده:

ربیع آمد، ربیع آمد، ربیع بس بدیع آمد

شقایقها و ریحانها و لالهٔ خوش‌عِذار آمد

(کلیات ۲، ۲۷)

(گل و گیاه در هزار سال شعر فارسی ۳۴۶) گفتنی است از شقایق (papaver) مادّه‌ای مخدّر قوی می‌گیرند که به نام خود آن papaverin نامیده می‌شود و در داروسازی و درمان به کار می‌رود، حال آن‌که برای لاله چنین خاصیتی ذکر نشده است. (نیز نک. منوچهر امیری، فرهنگ الابنیه، ذیل «شقایق».)

حافظ از داغ شقایق هم سخن گفته:... ما آن شقایقیم که با داغ زاده‌ایم (۳۵۶/۳) همچنان‌که در همین غزل از داغ لاله نیز حرف زده است (۳۵۶/۶) که در هردو مورد، مراد خال سیاه درون جام گل است. شقایق (به طور تنها) ظاهراً نوع برّی یا بستانی آن است که در مزارع و دشتها و نواحی کم درخت جنگلها می‌روید. در قصیدهٔ حافظ (دیوان ۲، ۱۰۳۲) شقایق همراه با صفت «نعمانی» آمده است. البته شقایق با شقایق‌النعمان یا شقایق نعمانی فرق دارد. شقایق گیاهی است به ارتفاع ۲۵ تا ۹۰

سانتی‌متر و در مزارع و اماکن سایه‌دار و دشتها و جنگلهایِ تنک می‌روید و در غالب نقاط کرهٔ زمین یافت می‌شود. اما شقایق نعمانی به ارتفاع ۱۰ تا ۴۰ سانتی‌متر است و در چمنزارها و زمینهای سیلیسیِ غالب نواحی اروپا به‌ویژه مدیترانه می‌روید. (امیری، پیشین، همان‌جا) بنا بر این در مورد حافظ، این تفاوت را باید در مواردی که شقایق تنها می‌آید با شقایق نعمانی (بیت مذکور) منظور داشت، مگر این‌که بگوییم مراد وی از شقایق نیز همان شقایق نعمانی بوده، که من نمی‌دانم چنین بوده است یا نه.

شقایق نیز، همچون لاله، در شعر قدیم و جدید ما تصاویر و تعابیری اغلب لطیف و به‌ویژه با حال و هوایی خاص و زمینه‌های عاطفی عمیق پدید آورده، که شعر حافظ نمونه‌هایی گویا از آن در شعر قدیم به دست می‌دهد، و در شعر معاصر به‌ویژه سهراب سپهری از آن بارها سخن گفته و پیداست بسیار دوستش می‌داشته است. مثلاً شقایق برای او چونان انگاره‌ای است برای زیستن انسانها:

تا شقایق هست، زندگی باید کرد.

(هشت کتاب ۳۵۰)

در شعر «آب را گِل نکنیم» هم، آنگاه که از مردمان پاک‌نهاد و اصیل گذشته یاد می‌کند، می‌گوید:

مردمش می‌دانند، که شقایق چه گلیست.

(همان ۳۴۷)

در شعر قدیم، شقایق را غالباً با خون پیوند داده‌اند (همچون بیت متن)؛ امیرمعزی:

از رنگ خون دشمن و از رنگ خنجرش گویی همی شقایق و نیلوفر آورد

نظامی:

کاتب الوحی گُل، به آب حیات بر شقایق به خون نوشته برات

(هفت پیکر ۳۱۷)

دربارهٔ تصویر موجود در بیت حافظ ناگزیر از توجه به برخی نکات هستیم. احتمال می‌رود در مورد سه نوع گل مذکور سه درجهٔ مختلف از سرخی لحاظ شده باشد، به ترتیب: گل (= ورد، گل محمدی، رُز) رنگ صورتی، شقایق با سرخی خون‌رنگ (ذکر «خون» در هرسه بیت از معزی، نظامی و حافظ از همین روی است) و بالاخره ارغوان با سرخی سیر یا خمری (شرابی، البته شرابِ برگرفته از انگوری چون شاهانی، چنان‌که خود خواجه دارد: شراب ارغوانی را گلاب اندر قدح ریزیم...

۳۶۷/۳) حال اگر گل را به رنگی سیرتر از صورتی بگیریم این مشکل پیش می‌آید که خط خون‌رنگ بر زمینهٔ مشابه یا نزدیک به آن قابل خواندن نیست، مگر این‌که فرضاً استناد به برخی خطوط رمزی شود که به قصد پوشیدن آن از اغیار به همین شیوه نگاشته و به وسایل و طرق مختلف خوانده می‌شود، که باری بعید می‌نماید. نکتهٔ دیگر در «پخته» است، که اولاً ایهامی دارد به «میِ پخته» (= سیکی، بُختج، که معرّب «پخته» است؛ نک. دهخدا، ذیل «پخته».) گو این‌که شراب از نوع خام مرغوبتر است. ثانیاً ممکن است ایهامی هم به رنگ پخته یا سیر ارغوان داشته باشد، که در این صورت بر ظرافت بیت هم افزوده خواهد شد، زیرا پختگی به معنای مجرّبی و دنیادیدگی می‌تواند تناظر و تناسبی هم با رنگ سیر و پختهٔ بادهٔ ارغوانی داشته باشد.

۱۰. زدن به چیزی، یا: خود را به (یا: بر) چیزی زدن: این کاربرد، به نظر این نگارنده، در اصلْ همان زدن به معنای تاختن، حمله یا شبیخون بردن است. (نک. دهخدا، ذیل «زدن»، که این را در یکی از مدخلهای آن ضبط و شواهد متعدد هم برای آن ارائه کرده است.) همین معنی است که به صورت مجازی شامل مَی نیز می‌شود. در دهخدا این مدخل را هم مناسب کاربرد مذکور می‌بینیم: بر مَی زدن: خود را به می رسانیدن. بهار عجم، آنندراج. خود را بر چیزی یا به چیزی زدن: با شتاب خود را بدان رسانیدن و به فراوانی از آن چیز خوردن و برداشتن.

قزوینی و سایه و برخی دیگر از طبعهای معتبر این بیت را ندارند. نیساری هم در دفتر دگرسانیها آن را اضافی دانسته. بسیاری از حافظ‌پژوهان هم آن را اصیل نمی‌دانند (از جمله محمدجعفر محجوب، «دربارهٔ حافظ به سعی سایه»، کلک، ش ۶۰، اسفند ۱۳۷۳، ص ۳۰۰.) بیت نچسبی هم هست، هم به ما، و هم به این غزل.

۱۱. آب لطف چکیدن از چیزی: عراقی:

ناچشیده شراب مست شدم　　　بس که از لفظش آب لطف چکید

(کلیات ۷۸)

مراد شاعر از این عبارت و ارائهٔ این تصویر این است که شعر، به اصطلاح، خودش داد می‌زند که لطیف است؛ پس خرده‌گیری حاسد در حکم انکار امر اظهرُ من الشمس است.

* * *

از غزلهای مهم او و حاوی طیفی نسبتاً وسیع از امور و احوالی است که بر روی هم

راه به عشق عرفانی و جلوه‌های جمال ازلی و الوهی می‌برد، و این صبغهٔ عرفانی، اگرچه به شاعرانه‌ترین و عاشقانه‌ترین زبان بیان شده ولی بسیار نیرومند است.

سخن را از آن زمانی آغاز کرد که آفریدگار بنیاد آفرینش نهاد تا آفریده بدو بنگرد و با دریافت پرتو زیبایی او، وی و خود را بشناسد، و این آغاز همان عشقی است که «آتش به همه عالم زد» (۱۴۸/۱) به طبعْ شاعر هم یکی از اهالی این «جهان» آفرینش است، و از همین روی «منِ» او در بیت ۶ «منِ انسانی» است، چه آتش مورد نظر به همه از جمله او رسیده است. وصف تبش و سوزش این آتش، دو بیت ۳ و ۶ را در بر می‌گیرد. از این میان، بیت ۶، چنان‌که گفته شد، دقیقاً بازگویی محتوای اصلی مطلع است، یعنی نخستین تجلی حق و مفهوم ملاحت. در این شعر، مواجهه با جمال حق به دو گونه بخش شده: یکی در ساحت نوعی و بشری (ب ۱ و ۶) و دیگر در ساحت حیات خود شاعر (ب ۳، ۵ و برخی دیگر). از همین نظرگاه اخیر است که شاعرْ زندگی شخص خود را به دو برهه تقسیم می‌کند، نخست دوران آسودگی و عافیت و به قول خودش گردش فارغبالانه چون ضلع متحرک پرگار در حواشی یا بیرون کانون عشق و دردها و دغدغه‌هایش، و دیگر پایبندی یا اسارتی البته دلخواه و دلپذیر، همچون نقطه، که می‌تواند هم به کانون عشق تعبیر شود و هم به نقطهٔ عزیمت و آغاز راستین: چه کند کز پی دوران نرود چون پرگار...؟ (۱۰۷/۶) اینجا هم می‌توان گفت (به زبان شاملو) «انسان با نخستین درد» زاده می‌شود. در شرح بیت، نظر خود را چنین بیان کردم که نمی‌توان آن را شکوه یا ناخوشنودی از وضع کنونی شاعر دانست. مگر آسودگی خام و خوشباشانه، آن هم از غم عشق، برای کسی چون شاعر چیز خوبی است؟ خودش در دو بیتی که آوردم گفت: نه. اگر جز این باشد قطعاً از نظر ساختاری مشمول تناقض معنایی در درون شعر و لاجرم عدم وحدت و تمامیت خواهد بود چون بنای شعر بر عشق و پذیرش سوز و درد آن است. ناخرسندی و ملالی اگر هست نه از عشق و غم آن بلکه از فتنه‌های آخرزمانی و ناخالصیهای مدّعیان است. آنگاه که بنا بر تقسیم دوگانهٔ یاد شده به زندگی واقعی و عملیِ خود می‌رسد، بیتهای ۷ به بعد تا آخر شعر در همین چهارچوب محتوایی قرار می‌گیرد، زیرا هر بیت به نوعی به عالَم و امور آن مربوط می‌شود: فتنه‌هایش، پختگی در کوران و کورهٔ آن، فرصت‌طلبی صوفی (اگر بیت را در این مجموعه بپذیریم) حاسد و غیره. این ناگواریها و بدیها را شاعر مسلماً در مقابل آن جمال بی‌خلل ازلی یا لطافت آن «بلیٰ» و بلای الستی گذارده که دیگر ابیات را در بر گرفته است. عالمی که «جلوه‌گاه رخ او»ست به طبع زیبا و

برخوردار از پدیدارهای زیباست. گل، به عنوان نماد زیبایی اینجهانی در دو جا حضور دارد: یکی آنجا که قصد معارضه با دوست و افشای راز او را دارد، که شکست می‌خورد (اگرچه در اینجا هم تقسیمی هست به دو طیف خودی و غیر و غیرت حاصل از آن) و دیگر آنجا که جام گل سرخ و شقایق و ارغوانْ هرسه تداعی رطل گران می‌کنند تا مجموعهٔ این زیباییها با سرمستی عشق به «مجمع خوبی و لطف» بدل شود. درست از همین روی است که باده، خود وسیله‌ای است برای گریز از فتنه‌های «آخر کار جهان» و میکده همان پناهگاه همیشگی و محل تظلّم از جملگی عوامل نادلخواه.

حال از کل شعر، از دید ساختار، جای حرف تنها در دو بیت هست: نخست بیت آخر، که شاید بتوان گفت با ذکر حسد برنده بر شعر شاعر، قضیه زیاده از حد شخصی شده، اگرچه در این مورد می‌باید به الزامات تخلص هم توجه داشت، و بنا بر این ناقد چگونه نکته تواند بر آن گرفت؟ تنها می‌ماند همان بیت طعن صوفی، که دیدیم چون وصله‌ای ناجور بر جامهٔ شعر است. بعید هم نیست آنان که در متن مصحَّح خودشان آن را افزوده‌اند مثلاً آن «فتنه» را که در عالم افتاده با «فتنه‌ها»ی آخرالزمانی مشترک انگاشته و متن خود را بدین وسیله توجیه کرده باشند؛ ضمن این‌که بیت تخلص، خودش از تخلصهای خوب خواجه است، ولی آن بیت...؟

۱ شنیده‌ام سخنی خوش که پیر کَنعان گفت
فِراق یار نه آن می‌کند که بتْوان گفت

۲ حدیث هَول قیامت، که گفت واعظ شهر
کنایتیست که از روزگار هجران گفت

۳ نشان یار سفرکرده از که پرسم راست؟
که هرچه گفت برید صبا، پریشان گفت

۴ فغان، که آن مهِ نامهربانِ دشمن‌دوست
به ترکِ صحبت یاران خود چه آسان گفت

۵ من و مقام رضا بعد ازین و شکر رقیب
که دل به درد تو خو کرد و ترک درمان گفت

۶ گره به باد مزن، گرچه بر مراد وزد
که این سخن به مَثَل باد با سلیمان گفت

۷ به مهلتی که سپهرت دهد، ز راه مرو
ترا که گفت که این زالْ ترک دستان گفت؟

۸ غم کهن به می سالخورده دفع کنید
که تخم خوشدلی این است و پیر دهقان گفت

۹ مزن ز چون و چرا دم، که بندهٔ مُقبِل
قبول کرد به جان هر سخن که جانان گفت

۱۰ که گفت: حافظ از اندیشهٔ تو آمد باز؟
من این نگفته‌ام، آن کس که گفت، بُهتان گفت

۱. کنعان: مکانی در سه فرسنگی بیت‌المقدّس، که یعقوب پس از تأهل در آنجا مقام کرد. (نزهة‌القلوب، المقالة‌الثالثة ۱۶) بین رود اردن، بحرالمیّت و دریای مدیترانه، ارض موعود یهودیان، که پس از خروج از مصر آن را به تصرف درآوردند. (مصاحب؛ برای ارجاعات به عهدین، نک. همان، ذیل «کنعان».)

۲. قیامت و هول آن: عزیز نسفی، یکی از شیوه‌های ارزشمندش در تبیین معلم‌وار عقاید مختلف این است که هرکدام را از دیدگاه چهار گروه عمده تشریح و با همدیگر

مقایسه می‌کند: آرای اهل شرع، اهل حکمت، اهل تناسخ و اهل وحدت (عرفا). در باب قیامت نیز به همین ترتیب عمل می‌کند، و من ملخّصی را از بحث او به دست می‌دهم (تأکید بیشتر بر گروه چهارم است):

اهل شرع: قیامت عبارت است از یوم‌الآخرة و روز بعث = یوم‌القیامة، یوم‌الدین، یوم‌الحسنات، یوم‌الفصل، یومٌ تُبلَی السَّرائر. در حدیث نیز مردن را قیامت گفته‌اند: مَنْ ماتَ فقد قامَتْ قیامتُهُ.

اهل حکمت: شب قدر مبدأ و روز قیامت معاد است، زیرا مبدأ نسبت به شب دارد و معاد نسبت به روز.

اهل تناسخ: هرکه به مرگ صورت مرد، روحش از گور قالب برخاست، و این یوم‌القیامة است [= قیامت صغریٰ، در برابر قیامت کبریٰ] و چون به عالم خود پیوست یوم‌الجمع است، و چون ترکیب قابل متفرق شد و خاک به خاک و آب به آب و... بازگشت یوم‌الفصل است.

اهل وحدت: چهار قیامت صغریٰ، وسطیٰ، کبریٰ و عظمیٰ از نظرگاه این گروه چنین است: چون ولادت طبیعی از شکم مادر یافت قیامت صغری؛ چون به بلوغ رسید و به عبارت دیگر ولادت معنوی کرد و از عالم صورت و حس به عالم معنی و عقل برآمد، بر طبایع اشیا به اجمال اطلاع یافت و ایمان و حیات و عقل و شرع در او جمع شد قیامت وسطی، که یوم‌الجمع است؛ چون به طبایع اشیا به تفصیل اطلاع و ایقان یافت حیات طیّبه می‌یابد. (نحل ۹۸) در این مرحله، جدا کردن حق از باطل قیامت کبری است و یوم‌الفصل است؛ «اللهمَّ اَرِنَا ٱلاَشیاءَ کما هی» که رسول اکرم گفت در این مرتبه است. وقتی از علم‌الیقین به عین‌الیقین و معاینه رسید قیامت عظمی که یومٌ تُبلَی ٱلسَّرائِر است. (کشف‌الحقایق ۲۰۷ـ۲۱۱) شایان توجه این‌که زمین یا عرصات قیامت را هم وجود انسان می‌داند: «زمین قیامت جز وجود انسان نباشد، از جهت آن که قیام در هیچ زمینی دیگر تصوّر ندارد الّا در زمین وجود انسان.» پس یوم‌القیامة، یوم‌الجمع، یوم‌الفصل، یومٌ تبلی السّرائر، و یوم‌الدین همه در زمین وجود انسان است. نسفی آنگاه یک یک اینها را توضیح می‌دهد. (همان ۲۲۶ـ۲۲۷) بدین سان قیامت از نظر اهل تصوف و عرفان، تنها موکول به روز حساب یا رستاخیز نیست، بلکه همواره و از ازل تا به ابد در جهان جریان دارد، همچنان که بهشت و دوزخ را نیز همیشه روان در سرشت جهان و درون انسان می‌دانند. در شعر عرفانی یا شعری که به هر روی از عرفان تأثیر پذیرفته نیز در مضامین مربوط به قیامت و بهشت و دوزخْ

تأثیر این دیدگاه را به خوبی می‌بینیم، و کدام نمونه گویاتر از همین بیت خواجه است که وحشت قیامت را چیزی بجز دوری یار نمی‌داند؟ پیداست وقتی عشق و عوالم لطیف آن جایگزین تعبّد و طاعت محض می‌شود همه چیز در همین چهارچوب قرار می‌گیرد و از همین زاویه نگریسته می‌شود، و عیش یا عذاب اخروی نیز وجه نقد خود را در تمامی لحظات عمر شاعر عارف می‌یابد، همچنان که در مورد عیش نقد بدان اشارت رفت. (ح ۷/۴)

موضوع کوچک شمردن یا فراموش کردن ترس روز رستاخیز و آتش دوزخ در برابر فراق محبوب، مطلبی است که در هر گونه سخنی و از سوی هر کسی که از دریچهٔ عشق و عرفان به دنیا و مافیها نگریسته باشد می‌تواند بازگو شود. مثلاً در دعای معروف کمیل بن زیاد می‌خوانیم: الهی لَاِنْ صَبَرْتُ علیٰ حَرِّ نارِکَ فکَیفَ اَصْبِرُ علیٰ فِراقِکَ؟ (خدایا، اگر هرآینه بر سوزش دوزخت صبر کنم، از دوری تو چه‌سان بشکیبم؟) خواجه عبدالله انصاری نیز: «تا بهای نزدیکی قرب تو بشناختیم، هول عرصات فراموش شد.» (رسائل ۲۳۶) نزاری چند مضمون در این باره دارد، چون:

قیامتی که بدان وعده می‌دهند، الحق فراق یار عزیز است و سخت دشوار است
(دیوان ۱، ۳۵۸)

که بیت حافظ از نظر محتوایی دقیقاً بازگویی همان است؛ سلمان:

شب هجران تو از روز قیامت کم نیست غالبا روز قیامت شب هجران باشد
(دیوان ۴۸۴؛ غالبا = ظاهراً، گویا)

شاعر عارف عرب، ابن‌فارض هم:

و بِما جَریٰ فی مَوقِفِ التَّودیعِ مِن اَلَمِ النَّویٰ شاهَدْتُ هولَ المَوقفِ
(دیوان ابن‌الفارض 103)

(به آنچه جاری شد [که ایهام به اشک هم دارد و در مضامین پارسی هم بسیار است] در جایگاه وداع از درد جدایی، هول قیامت را دیدم.) توضیح این‌که «موقف» اول به معنای جایگاه و «موقف» دوم رستاخیز است. (با بهره‌گیری از پایان‌نامهٔ دکتری: محمدهادی مرادی، ترجمه و نقد و تحلیل پانصد بیت از دیوان ابن‌الفارض مصری، دانشگاه تهران، ۱۳۸۰، ۲۶۰؛ با سپاس از ایشان)

بیت خواجه بیانی است گویا از تفاوت آشکار نظرگاه زاهد با عاشق. زهد خائفان (ترسکاران) همین ترس از آتش دوزخ است. زهد راجیان (امیدواران) هم، هرچند مرحله‌ای بالاتر، ولی به هر حال در محدودهٔ زهد است. در برابر آن، محبت عاشقی

است که کمترین بیمی از دوزخ و کمترین بویه‌ای به بهشت (آن سان که متشرعه می‌نگرند) ندارد بلکه امیدش به دیدار یار است و بیمش از دوری او. عرفان این نظرگاه را جایگزین آن تلقی سراپا ترس و آز کرد. به کوتاه سخن: مرا بسوزان، اما از من دور مشو.

۳. خواجو و برید صبا:

مگر برید صبا اشتیاقنامهٔ خواجو　　　به کوی یار کند منزل و به یار رساند

(دیوان ۶۷۶)

برید: البرید: الرسل علی دوابّ البرید، و الجمع بُرُد. (لسان‌العرب) بدین سان ابن‌منظور برید را پیک سواره خوانده، در مقابل فَیْج (معرّب «پیک» پارسی) به معنای رسول راجل یا پیاده، جمع آن: فُیوج؛ الفَیج: رسول السلطان علیٰ رِجْله؛ فارسی معرّب (همان، در مادّهٔ «ف ی ج») ضمن این‌که این بنده در مورد «پیک» این را که تنها به معنای رسول و پیام‌آور پیاده باشد مردود دانست. (نک. ح ۶۲/۱.) در خصوص برید هم باید گفت هردو نوع سوار و پیادهٔ آن وجود داشته است. (نک. دهخدا، ذیل همین واژه.) خاقانی نیز سخن از «دویدن» برید می‌گوید:

من در کمان نظاره، که ناگه برید بخت　　　چون آب دردوید و چو آتش زبان کشید

(دیوان ۸۵۹)

برید را در برخی منابع به غلط معرّب «بریده‌دُم» یا «بریده‌دنب» پارسی گفته‌اند (مثل منتهی‌الارب، غیاث‌اللغات، و پیش از اینها مفاتیح‌العلوم) با این توجیه که دُم اسبان بَرید را می‌بریده‌اند. درست این است که معرّب از لاتینی veredus است = چارپای چاپار و اسب چاپار، و سپس به معنای پیک؛ بعدها هم به اداره و دستگاه چاپار و خبررسانی اطلاق شده است. (معین، حاشیهٔ برهان، ذیل «برید فلک») در فارسی به معنای مُنهی و جاسوس، مُشرِف، صاحب‌خبر با وظایف خبررسانی در امور امنیتی یا جاسوس و به اصطلاح چشم و گوش میان افراد خاندان شاهی و غیر آن نیز به کار رفته است. برید، جز در معنای متعارف چاپار و پیام‌آور، به عنوان مُنهی و مشرف اغلب در دستگاهی به نام «دیوان اِشراف» که عهده‌دار محاسبات و رسیدگی به حسابهای مالی و دخل و خرج (حسابرسی) یا امور امنیتی و اطلاعاتی بوده کار می‌کرده، هرچند مقام مشرف در این سلسله‌مراتب بالاتر بوده، چنان که گاه در حد مأمور یا نایب خاص پادشاه یا وزیر، عهده‌دار امور یاد شده در یک ولایت و ایالت بوده است. (برای اطلاع بیشتر در هریک از این موارد، نک. انوری، اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی

۱۵۳ـ ۱۵۸.) و اما حافظ، وقتی می‌گوید: برید باد صبا دوشم آگهی آورد... (۱۴۳/۱) شاید بتوان از آن نوعی مأموریت خفیه و نهفته را اراده کرد، لیکن جاهایی که مثلاً «بریدالحِمیٰ» (۲۹۶/۱۰) آمده به معنای خبرآورنده از مرغزار محل اقامت معشوق، صرفاً به معنای خبردار یا مژده‌رسان است، درست مثل «صاحب‌خبر» در غزل سعدی:

گوشم به راه تا که خبر می‌دهد ز دوست　　صاحب‌خبر بیامد و من بی‌خبر شدم

(غ ۳۷۴)

و اما برید صبا یا صبای برید را حافظ پریشانگوی خوانده، چنان‌که در این بیتْ آشفته‌گوی:

در چین زلفش، ای دل غمگین، چگونه‌ای؟　　کاشفته گفت باد صبا شرح حال تو

این صفت صبا پیشینه و همانندهایی نیز دارد. خاقانی خطاب به دَم صبح، صبا را دروغزن می‌خواند:

باد صبا دروغزن است و تو راستگوی　　آنجا به رغم باد صبا می‌فرستمت

(دیوان ۵۵۷)

خواجو هم سخن صبا را «باد» (بیهوده) می‌نامد:

بر حدیث صبا چگونه نهم دل؟　　زان که باد است هر سخن که صبا کرد

(دیوان ۶۹۵)

پریشانگویی یا دروغزنی صبا در اشعار تازی نیز دیده می‌شود. ابن‌عربی، قضا را در خصوص پیامهای محبوب عرفانی، صبا را متهم به دروغگویی می‌کند:

ما صَدَقَتْ ریحُ الصّبا　　حینَ اَتَتْ بِالخُدَعِ

قَدْ تَکْذِبُ الرّیحُ اِذا　　تُسْمِعُ ما لَمْ تَسْمَعِ

(ترجمان‌الاشواق ۱۲۱ـ۱۲۲)

(صبا راست نگفت / آنگاه که نیرنگ پیشه کرد / قطعاً باد دروغ می‌گوید هنگامی که / می‌شنواند آنچه را که خود نشنیده است.) در حاشیه نیز به تجلیات و پیامهای محبوب عرفانی تفسیر شده است. بیت متن را می‌توان در کلیت محتوایی قرار داد که شاعر در مورد محبوب یا چگونگی و نشان او پرسان یا در تردید است و پاسخی دلخواه و درخور نمی‌گیرد. (نک. ح ۱۹۱/۳.) صبا از آن روی پریشان می‌گوید که در مسیر خود بر انواع و اقسام اشیا (کثرات) می‌وزد و به طبع آمیزه‌ای از بویهای مختلف (یا می‌توان گفت گلهای گوناگون) را با خود می‌آورد که نمی‌توان بر آنها اعتماد و اتکا کرد. کثرات عالم هم جز مایهٔ تفرقه یا پریشیدگی خاطر نیستند. بنابراین در میان

این همه روایات مغشوش و شتّی، چگونه ممکن است پیام و نشان درستی از یار غایب دریافت داشت؟ «پریشان گفت» هم خود می‌تواند ایهام انگاشته شود: الف. هرچه گفت آشفته یا ضد و نقیض بود. ب. نشان از تو می‌داد، ولی آن قدر مکانهای مختلف و پراگنده برای تو برشمرد که گویای این است که تو جای ویژه‌ای نداری، بلکه در همه جا ساری و جاری هستی، یعنی ناپیدای همه‌جایی.

۴. نامهربان: جزءِ «مهر» با «مه» ایهام تناسب دارد.

۵. رضا: خوشنودی دل به آنچه خدا بر بنده خواهد و تسلیم محض در برابر آن. (نک. رجایی، فرهنگ اشعار حافظ ۶۶۱ـ۶۷۲.) صوفیهٔ خراسان رضا را از مقامات و نهایت مقام توکل دانسته‌اند ولی صوفیان عراق آن را از احوال خوانده‌اند. حارث محاسبی آن را حال دانسته لیکن بیشتر صوفیه مثل جنید بغدادی، ابونصر سرّاج توسی، سهروردی و عزالدین محمود کاشانی آن را از مقامات برشمرده‌اند. (همان ۶۶۲) هجویری ظاهراً می‌خواهد جمعی میان این دو قول بکند: «در جمله بدان که رضا نهایت مقامات است و بدایت احوال، و این محلی است که یک طرفش در کسب و اجتهاد است و یکی در محبت و غلیان آن، و فوق آن مقام نیست و انقطاع مجاهدت اندر آن است. پس ابتداءِ آن از مکاسب بود و انتهاءِ آن از مواهب. کنون احتمال کند که آنک اندر رضاءِ خود به خود دید، گفت: مقام است و آنک اندر انتها رضاءِ خود به حق دید، گفت: حال است.» (کشف ۲۲۶) «رضا خوشنودی و پسندکاری است. و آن سه چیز است: دین وی چنان که وی نهاد بدان راضی باشی، و قسمت و روزی چنان که ترا و دیگران را نهاد بدان راضی باشی، و به مولای خویش به جای هرچه جز از وی است بدان راضی باشی.» (خواجهٔ انصاری، صد میدان ۲۹ـ۳۰) غزالی نیز بر اهمیت آن تأکید دارد: «هیچ مقام ورای آن نیست؛ که محبت مقام بهترین است، و رضا به هرچه حق تعالی کند ثمرهٔ محبت است.» (کیمیا ۲، ۶۰۶) «ابن‌مسعود گوید که: آتش خورم دوستتر از آن دارم که چیزی که نبوَد گویم کاشکی بودی.» (همان ۶۰۷) عبّادی: «هرکه را بهره از رضا بیش است نصیب او از نور ایمان وافرتر است [...] و این رضا آنگه حاصل شود که آدمی بر حقیقت تقدیر و قضا مطّلع گردد، و حقیقت قضا و قدر آن وقت مصوّر شود که نور توحید به مدد عنایت و هدایت در دل قرار گیرد.» (التصفیه فی احوال المتصوفه ۸۸ـ۸۹) عزالدین محمود: «رضا عبارت است از رفع کراهت و استحلای [= شیرین شمردنِ ـ م] مرارت احکام قضا و قدر، و از این تفسیر، محقق شود که مقام رضا بعد از عبور بر منزل توکل باشد، چه لازم نیست که با یقین سابقهٔ قسمت و توکیل قسّامْ

کراهت موجود نباشد و مرارت احکام در مذاقْ حلاوت نماید.» (مصباح‌الهدایة ۳۹۹) از احمد بن عطا می‌آورند که گفت: رضا آن است که دل به دو چیز نظاره کند، یکی آن‌که بیند که آنچه در وقت به من رسید حق مرا در ازل این اختیار کرده است، و دیگر بیند که مرا اختیار نکرد مگر آن‌که فاضلتر است و نیکوتر. (فروزانفر، شرح مثنوی ۲، ۶۲۳)

شُکر: قشیری: «گفته‌اند: آن‌که بر عطا شکر کند شاکر بود، و آنک بر بلا شکر کند شکور بود.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۲۶۴) غزالی در این معنی تمثیلی دارد: «شکر، آن شادی است که در دل پدید آید از این معرفت [معرفت آلای حق ـ م] که هرکه از کسی نعمتی بیند به وی شاد شود. ولیکن این شادی از سه وجه تواند بود: یکی آن‌که اگر مِلِکی به سفر خواهد شد چاکری از آن خویش را اسبی دهد. اگر این چاکر شاد شود به سبب آن است که وی را به اسبی حاجت بود بیافت [...] و دیگر آن‌که شاد بدان شود که بدین، عنایت مِلِک در حق خود بشناسد [...] درجهٔ سوم آن‌که شاد بدان شود که این اسب را برتواند نشست و به خدمت مَلِک رفت تا وی را می‌بیند، که از وی جز وی را چیزی دیگر نمی‌خواهد. و این شادی به مِلِک باشد، و این تمامیِ شکر بود.» (کیمیا ۲، ۳۶۰) وقتی شقیق بلخی به ابراهیم ادهم در پاسخ این پرسش که فقرای شهر او در چه حالت‌اند می‌گوید: «بر نیکوترین حالی: اگر یابند شکر کنند و اگر نیابند صبر کنند» ابراهیم به طنزی تأمل‌انگیز می‌گوید: «من نیز سگان بلخ چنین بگذاشتم» و وقتی می‌پرسد چگونه باید بود، می‌گوید: «اگر نیابند شکر کنند و اگر بیابند ایثار کنند.» (همان ۴۳۴) عبّادی: «اصل شکر، نعمت شناختن است و منعم دانستن و بدیدن، که هرچه خدای تعالی بداد کسی سلب نتواند کرد و هرچه او به قهر خویش منع کرد کسی نتواند دادن [...] و شاکر باید که جمله نعمتها در اصل عطا و اظهار از منعم اصلی، که خالق و رازق است، بیند؛ یکباره انکار اسباب نکند، که این عالم سبب و منزل واسطه است، بل‌که مدرج زبان در مقابلهٔ اسباب نهد و شکر دل به حکم اخلاص به منعم فرستد.» (قشیری، پیشین ۸۷) عزالدین محمود: «از آن جهت که ثمرهٔ صبرْ ثواب جزیل است و ادای شکر بر حصول این نعمتْ لازم و واجب، مقام شکرْ تالی مقام صبر آمد. و معنی شکر از روی لغت، کشف و اظهار است مطلقاً. و در عرف علماء، اظهار نعمت منعم به واسطهٔ اعتراف دل و زبان [...] کمال شکر به اجتماع هردو صورت بندد.» (۳۸۴)

در باب بیت متن، شاعر ظاهراً گزیری از پذیرش درد و رها کردن درمان نیافته، حالا به هر دلیلی، مثلاً این‌که طبیب متعارفْ بی‌خبر از عشق است، یا نهفتن درد از

طبیب مدّعی بهتر است، یا حکیم هم مرد درد عاشق نیست، یا دوای درد، خودش هم جگرسوز است. اصلاً با چنین درد عزیز نازنینی چرا باید نام دوا پرسید؟ بهترین سخنی که می‌توان در این قضیت بدان استناد کرد از خود اوست:... ریش باد آن دل که با درد تو خواهد مرهمی. عراقی هم از معشوق می‌خواهد تا او را درمان نکند:

تا توانی هیچ درمانم مکن　　　هیچ گونه چارهٔ جانم مکن
رنج من می‌بین و فریادم مرس　　　درد من می‌بین و فرمانم مکن
جز به دشنام و جفا نامم مبر　　　جز به درد و غصّه درمانم مکن

(کلیات ۲۵۷)

اما آنچه قدری عجیب می‌نماید «شکر رقیب» است. رقیب، چه در معنای عادی و چه عرفانی (دربارهٔ این معنی، نک. ح ۶/۲) نفرت‌انگیز است، شکر از او چرا؟ به نظر می‌رسد شاعر قصد خرق عادت دارد و می‌خواهد نهایت از خودگذشتگی و بردباری خود را نسبت به معشوق و تمامی متعلقاتش ابراز دارد، حتی از موجودی که مانع وصال و حتی لقاست. مگر نه این است که این رقیب مایهٔ تداوم این درد عزیز است؟ پیشتر دیدیم که رضا و شکر بر بلا در درجتی بالاتر از رضا و شکر بر نعمت است، و شاید شاعر ادعای چنین خصلتی برای خویش دارد.

۶. گره به باد زدن: عزم کاری ممتنع کردن، قصد امری عبث و بیهوده داشتن؛ تمثّل: گره به باد... الخ. امیرخسرو:

متاع جهان هست باد روان　　　گره برزدن باد را چون توان؟

(دهخدا، امثال و حکم ۳، ۱۳۰۸؛ ضمن این‌که به «آب با غربال پیمودن» هم ارجاع کرده.)

بر مراد وزد: نوعی باد هم به نام «باد مراد» در قدیم ظاهراً مصطلح بوده است؛ خواجو:

ز ناگه برآمد یکی تندباد　　　که ملّاح خواندیش باد مراد

(سامنامه ۱، ۷۳)

حافظ چند بار با «باد» و «سلیمان» مضمون ساخته، که این‌یکی بیشترین قرابت محتوایی را با بیت متن دارد:

بادت به دست باشد اگر دل نهی به هیچ　　　در معرضی که تخت سلیمان رود به باد

اینها بر گِرد این موضوع است که باد مسخّر سلیمان بوده است: وَ لِسُلَیْمٰنَ الرِّیحَ عاصِفَةً تَجْرِی بِأَمرِهِ... الآیة (انبیاء ۸۱) (و برای سلیمان باد تیزپای را رام کردیم که به

فرمان وی می‌وزید...)

باد با سلیمان: اقلیتی از چاپها چون قدسی، انجوی و سایه: مور... این ضبط متأثر از سخن برخی تفاسیر و قصص قرآنی، از جمله تفسیر سورآبادی، است: وقتی سلیمان به مور گفت: مرا پندی ده، گفت: دانی که چرا باد را در فرمان تو کردند؟ گفت: بگو؛ گفت: برای آن‌که بدانی که بنای جهان بر باد است. نسخه‌های خطی حاوی «مور» به راستی معدود و متأخرند و ترجیح آن ذوق‌ورزیی بدون التفات به چند و چون نسخ است، و حاکی از دخالت دادن بیش از اندازهٔ امور و اطلاعات بیرونی در شعر. (برای مشاهدهٔ وضع نسخه‌ها، نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۳۵۲.)

۷. راه: ایهام دارد به نغمه و آهنگ در اصطلاح موسیقی قدیم، به اعتبار «دستان» که هم به همان معنی است و هم گوشه‌ای از آوازهای ایرانی، امروزه در دستگاه چهارگاه. راه و دستان، هردو در این بیت نظامی:

ملک دل داده تا مطرب چه سازد   کدامین راه و دستان را نوازد

(خسرو و شیرین ۳۵۹)

(در مورد «دستان» به معنای پسر سام و پدر رستم، نک. ذیل «زال» در سطور بعد.)

زال: الف. پیر فرتوت سفیدموی، زن و مرد پیر ولی بیشتر بر زن فرتوت اطلاق شده است. (دهخدا) «چنان که زالان نشابور گویند: مادرمرده و ده درم وام.» (تاریخ بیهقی ۸۶) سعدی این واژه را در آثار خود بارها به همین معنی (و البته با ایهام به پور سام) آورده است، همچون:

چنان سایه گسترده بر عالَمی   که زالی نیندیشد از رستمی

(بوستان ۳۸)

چه خوش گفت زالی به فرزند خویش   چو دیدش پلنگ‌افگن و پیلتن

(گلستان ۱۵۲)

ب. نام پسر سام و پدر رستم، از برترین پهلوانان شاهنامه، که پس از درگذشت پدر به جایگاه جهان‌پهلوانی (عنوانی برای فرماندهی کل سپاه ایران) رسید. نام او خود بیانگر معنای زمان است (چیزی برابر با کرونوس Cronus در اساطیر یونان که دقیقاً به همین معنی و رب‌النوع زمان است.) این نام از آن روی است که زال به هنگام زادن، سر و روی و موی سپید چون پیران بسیارسال داشت. سام شگفت‌زده از چنین آفرینشی و با شوم انگاشتن آن، نوزاد را بر بلندای کوه البرز رها می‌کند تا مگر شکار جانوران شود و او از این دشواری برهد. سیمرغی در پی شکار، زال را می‌بیند و آنگاه که می‌خواهد

او را چون خورشی برای جوجگان خویش ببرد، خداوند مهر او را در دل پرنده می‌افگند. زال را به آشیان می‌برد و او را به همراه بچگانش با گوشت و خون شکریدگانش می‌پرورد تا جوانی برومند می‌شود. سام به هنگام پیری و بی‌فرزندی از کرده پشیمان می‌شود و زال را از سیمرغ بازمی‌گیرد و به کاخ خود می‌آورد، اگرچه زال بعدها هم بارها «مرغ‌پرورد» خوانده می‌شود. نخستین کارهای نمایان زال با چیرگی او بر سپاه توران آغاز می‌شود. عشق او به رودابه، دختری از کشور دشمن ضحاکی، نیز خود رویدادی شگفت‌انگیز و در عین حال دلکش است، که بدل به معمایی سیاسی از دو سو و میان پادشاهان دو کشور، منوچهرشاه و مهراب، می‌گردد. زال و رودابه، با پای فشردن بر مهر و کام خویش، پس از ماجراها و کشاکشهای بسیار، سرانجام بر همهٔ دشواریها چیره و جفت یکدیگر می‌شوند تا ابرپهلوان حماسهٔ ایرانی از این زناشویی با خجستگی پای بدین جهان نهد و همراه با پدر، پشت و پناه و ستون نیرومند نگهداشت این سرزمین اهورایی در انبوه رویدادها، بیمها و دشواریها، از جمله دست‌اندازی اهرمن‌خویان تورانی، چینی و دیگران و نیز شورشها و گردنکشیهای دیوان باشند. باری، زال، گذشته از دلیری، همواره چون مردی چاره‌دان و گرهگشا در همهٔ دشواریهای کشوری یا خانوادگی نقش دارد، چنان که لقب «دستان» خود گویای برجستگی این بزرگمرد جهان اندیشه یا به اصطلاح مغز متفکر در این زمینه است، چنان‌که در هرگونه پیشامد بزرگ و دشواریِ ناگشودنی به زال روی می‌آورند و اوست که با سرانگشت فکر و تدبیرْ گرهها را می‌گشاید. زال و همسرش پس از قتل ناجوانمردانهٔ رستم به دست شغاد نیز زنده می‌مانند؛ به دست بهمن اسفندیار و در خونخواهی او از مرگ پدر به اسارت درمی‌آیند، لیکن به پایمردی نیکخواهان از بند رها می‌شوند. به هر حال سخنی از مرگ زال در شاهنامه نیست، و همین اساطیرشناسان را بر این می‌دارد تا با دلالت نام او و واژه‌های فراوان همریشهٔ آن (که هرکدام به گونه‌ای با مفهوم زمان پیوند دارد) زال را یکی از کهن‌الگوهای زمان و پیوستگی آن در سنجش با الگوهای همسان یا نزدیک در اساطیر دیگر ملل و اقوام بدانند. در ادب دری، از جمله در همین شعر حافظ، نیز یکی از جهات تشبیه سپهر، فلک، آسمان و جز اینها به زال همانا پیری، عمر دراز و زمان‌فرسودی او بوده است، و به همین سان تبدیل آن به معنای پیر کهنسال، و نیز معنای مکر و نیرنگ و جادویی، از آن روی که جادوان بیشتر از میان پیران و زالان بوده‌اند. در اشعار، این معنی فراوان بازگو می‌شود که سپهر و چرخ پیر و زال‌گونه

چونان جادوگر پیر و کین‌توزی است که آدمیان را می‌کشد یا گرفتار بلا و مصیبت می‌سازد اما خود با همهٔ پیری بر جای می‌ماند تا کار و بار همیشگی خویش را دنبال گیرد. به هر روی، زال یا دستان، خود حدیثی و شأن و شکوهی ویژه در داستانهای پهلوانی و رزمی دارد. پادشاهان و بزرگان همروزگار او همواره به چشم بزرگی به این بزرگمرد رزم و اندیشه نگریسته‌اند، چنان که کیقباد، یکی از برترین و فره‌مندترین شاهان حماسهٔ ملی ایران، دربارهٔ زال می‌گوید:

به یک موی دستان نیرزد جهان   که او ماندمان یادگار از مِهان

(شاهنامه ۲، ۷۲)

و اما نام زال از ریشهٔ زَر zar است = پیر شدن (برهان و حاشیهٔ آن از معین) و از همین ریشه است زَرمان = پیری و زمان، زروان یعنی خدای زمان و کهن‌الگوی اصلی زمان در اساطیر و فرهنگ ایران (که کیش دیرینهٔ زروانی برگرفته از آن است = zarvanism یا zervanism.)

دستان: ایهام آن به نغمه و آهنگ در ذیل «راه» ذکر شد، اما در ارتباط با زال نیز ایهام به دو معنی دارد: الف. زال، پسر سام؛ ب. پیر فرتوت، نیرنگباز، جادوگر و چاره گر، که دربارهٔ هردو معنی توضیح داده شد. اما معنای اخیر نیز در متون ادب، به‌ویژه شاهنامه، بسیار آمده است، چون این بیت، از زبان رستم در پاسخ به سهرابِ آشتی‌جوی:

بسی گشته‌ام در فراز و نشیب   نیم مرد دستان و بند و فریب

(طبع خالقی مطلق ۲، ۱۸۱؛ مسکو: گفتار)

پس اکنون به دستان و بند و فریب   کجا یابی آرام و خواب و شکیب؟

(مسکو ۵، ۳۹)

ناصر خسرو:

پیش دنیا نکنم دست همی تا او   نکَشد در قفص خویش به دستانم

(دیوان ۱۹۷)

۸. و: نوعی «و» ی ربط است که افادهٔ حاصل و خلاصهٔ کلام می‌کند: این است و لاغیر، این است والسلام. درست مثل گفتهٔ دیگرش:... تشخیص کرده‌ایم و مداوا مقرّر است (۴۰/۳) قضارا این هم مربوط به باده است.

قزوینی: «و» ندارد، ضبطی که در اقلیت نسخ است. خاصیت این حرف را هم دیدیم. عجب این‌که قزوینی در حاشیه گفته: نسخه‌های اساس و بسیاری از نسخ قدیم او دارای «و» بوده است.

دهقان: جوالیقی به کسر و ضم اول، هردو، آورده (المعرّب ۱۴۶) که معلوم نیست ضم به چه وجهی است. از آن مصدر جعلی «دَهْقَنَة» ساخته شده. از «دِهگان» پارسی (ده +«ان» نسبت = هر چیز منسوب به ده) پهلوی دیهیکان dēhīkān یا: دِهکان dēhūkān (معین، حاشیهٔ برهان، ذیل «دهگان» به تلخیص)

پیر دهقان به چند اعتبار مطرح است، از جمله: کشت و زرع رَز که شراب دختر آن است، دهقان در فرهنگ ایرانی، مورّخ است که برای نشان دادن قدمت شراب ذکر شده، و دهقان به معنای ایرانی، از آن روی که کشف شراب در متون پارسی و تازی هردو به پادشاهان باستانی ایران یا اکاسره نسبت داده شده است و باده را دختر جمشید، کسریٰ و غیره خوانده‌اند؛ ابونواس:

اَسْقِنی صَهباءَ صِرفاً　　　لَمْ تُدَنَّسْ بِمِزاجِ
نَتَجَتْ مِن کَرْمِ کِسریٰ　　　قبلَ اَبانَ النِّتاجِ

(نقل از معین، مزدیسنا و ادب پارسی ۱، ۴۴۷؛ بیت دوم در متن مورد استفادهٔ من، ص ۵۸، وجود ندارد.) در شعری دیگر دربارهٔ جام شراب:

مَصونةٌ حَجَّبوها فی مُخَدَّرِها　　　عنِ العُیونِ لِکِسریٰ صاحبِ التّاجِ
(دیوان ابی نواس ۴۸)

(در امان و در حجاب است در پردهٔ خویش / از دیده‌ها، از بهر کسرای تاجدار.) همچنین ابونواس شراب را دختر دهقان می‌خواند:

خَطَبْنا اِلَی ٱلدهقانِ بَعضَ بَناتِهِ　　　و زَوَّجْنا مِنهُنَّ فی خِدْرِهِ ٱلکُبریٰ
(همان ۱۱۸)

(از دهقانْ برخی از دخترانش را خواستگاری کردیم / و در چادر بزرگ او با آنان جفت شدیم.) مصحح و شارح نیز در حاشیه، دختر دهقان را شراب معنی کرده است. به هر حال این گونه مضامین ابونواس در برخی دیگر از متون و دیوانهای شعر عربی نیز کمابیش یافت می‌شود و به صورت سنت درآمده است.

باری، حافظ بر روی یکایک واژه‌های بیت تأمل و تأکید دارد و نه تنها از معانی، بلکه از تداعیها، بارها و سوابق ذهنی هرکدام سود جسته، مثلاً از «دهقان» هم کشاورز را خواسته، هم مورخ و هم حتی ایرانی را تا باده را قدمتی تاریخی بلکه اساطیری (به علاقهٔ سالخورده و کهن) ببخشد. پیشینهٔ افسانه‌ایِ انتساب باده به شاهان ایران باستان چون جمشید و دیگران نیز در کنج ذهن او هست. از «تخم» هم دانهٔ رَز را اراده کرده و هم تخمه و تبار یا نژاد به همین معنی را. این پیر آزمودهٔ روزگاران، همان است که

جای دیگر گفت: «بجز از کشته ندروی» (۴۷۷/۸) و اینجا هم با همان تأکید می‌گوید: تخم و ترکهٔ شادی و خرّمی، همین دانهٔ رَز است، و تجارب دیرین را هم پشتوانهٔ سفارش خویش می‌کند. ایرانی جماعت هم همیشه از این نگاهبان فرهنگ و ارزشهای کهن حرف‌شنوی داشته است. کوتاه سخن این‌که: با این گونه تمهیدهای شاعر، یکی از قویترین استدلالها (البته در حدود تمثیل) شکل گرفته و کلام به بالاترین درجه از تأثیر اقناعی دست یافته است. این، به گمان من، نمونه‌ای است بس گویا از آنچه به نام «اندیشهٔ شاعرانه» (دایانویا) درباره‌اش سخن گفتم و تأکید کردم که بیش و پیش از ورود به اندیشه کاوی‌هایی از گونهٔ فلسفی، کلامی و... در مورد خواجه باید مورد توجه قرار داد. (ج ۱، ۴۲۸ به بعد) آری، یکی از شگفتیهای کاردانی شاعرانه همین است که در این بیت و از ورای پوشش غنایی آن، چهرهٔ بزرگْ دهقان ایرانی و شاهکار حماسی او نیز نمود ویژهٔ خود را دارد، که مثلاً از زبان رستم و دربارهٔ باده‌های کهن چنین بانگ می‌زند:

چرا آب بر جام مَی بفگنی   که تیزی نبید کهن بشکنی؟

(شاهنامه ۶، ۲۶۶)

و بدین گونه، گویی دُرد باده‌های کهن در بیت خواجه ریخته است.

۹. سخن جانان: تعبیری است عاشقانه ـ شاعرانه از کلام حق. دربارهٔ تکلم خداوند، که همگان می‌دانند که از صفات ثبوتیهٔ اوست، آرای مختلف ابراز شده، از جمله از سوی حکیم سبزواری. او تکلم را به مواضعتی (قراردادی) و ذاتی یا بالطبع تقسیم می‌کند، تکلم آدمی را از گونهٔ نخست و آنِ حق را ذاتی می‌داند: «بدان که حق را مِثل نیست، لیسَ کَمِثلِهِ شیءٌ لکِنَّ لهُ المَثَلُ الأعلیٰ، و انسان مَثَل اعلای حق است. پس چنان که حروف مقطّعه و کلمات مرکّبه حاصل می‌شوند از تقاطع نفس انسانی که امر واحد است در مقاطع بیست و هشتگانه، که به عدد منازل قمر است، همچنین کلمات وجودیّه حاصل می‌شوند از تقاطع نفس رحمانی که وجود منبسط است و واحد است بالذات و ارسالی دارد: و ما اَمْرُنا اِلّا واحدةٌ کَلَمْح بِالبَصَرِ (قمر ۵۰) اَو هُوَ اقرب، در مقاطع و مجالی بیست و هشتگانه که عقل کل و نفْس کل و افلاک تسعه و عناصر اربعه و موالید ثلاثه‌اند [...] و وجود منبسط را کلمهٔ «کُن» نیز گفته‌اند، چنان‌که مولای متقیان در خطبهٔ نهج‌البلاغة فرموده: اِنّما یَقولُ لِمّا اَرادَ کَونَهُ کُن فیکون لا بِصَوتٍ یُقْرَعُ و لا بِنِداءٍ یُسْمَعُ و انّما کَلامُهُ ـ سبحانَهُ ـ فِعْلُهُ.» (اسرارالحِکم ۱۳۴) این را گفتیم تا صرفاً معادل دینی یا کلامی «سخن جانان» را ارائه کرده باشیم، بی‌آن‌که بخواهیم بگوییم این

یعنی آن. سخن شاعرانه، از نظر محتوی و شکل، چیزی است خاص خود و معادل آن را (اگر هم معادلی بر آن متصوّر باشد) تنها و تنها در حوزهٔ شعر سراغ باید جست.

۱۰. بازآمدن (از): =انصراف یافتن از چیزی، تغییر عزم و رأی دادن دربارهٔ آن

بُهتان: مصدر ثلاثی مجرد فُعلان، از بُهت (= فروماندگی از فرط حیرت) مواجه شدن شخص است با آنچه گفته و به دروغ بر او بسته‌اند. (جمهرة)



آنچه در تحلیل ساختار این غزلْ شایان تأمل است چگونگی پیوندهای معنایی میان دو نیمهٔ اول و دوم است، بدین سان که کلّ شعر را از نظر نحوهٔ تشکّل معانی به صورتی آشکار می‌توان در دو نیمهٔ نسبتاً متفاوت دید، چنان که در پنج بیت نخست گمان نمی‌کنم با هیچ‌گونه مشکلی در مشاهدهٔ ارتباط میان محتوای ابیات مواجه باشیم. غزل مثل چند نمونه‌ای که پیشتر داشتیم با بیتی روایی و حکایی (باز مثل آن نمونه‌ها در نهایت اجمال و ایجاز) آغاز شد و ماجرای یوسف و یعقوب چونان تمثیلی یا به تعبیری دیگر بهانه‌ای برای بیان دردی ناگفتنی قرار گرفته که شاعر قصد شرح و بسط آن را در ابیات بعدی دارد (همچنان‌که در مورد مشابهات آن مثل غزلهای ۱۷، ۷۹ و ۸۷ تحلیل شد). آنگاه به ترتیب از هول‌انگیزی قیامت‌گونهٔ این جدایی، سرگشتگی عاشق و پرسان بودنش از نشان و مکان معشوقِ بی‌نشان و لامکان (آن هم از موجودی پریشانگو)، ترک کردن معشوقْ عاشق را (که خود تعبیری از ناپیدایی اوست) و رضا دادنی ناگزیر به درد با بردباری و سوختن و ساختن سخن می‌گوید. اما درست پس از این است که مضامین عوض می‌شود و تنوعی آغاز می‌یابد که دقیقاً تا آخر بیت ۸ ادامه دارد، که درک ارتباط این سه بیت با قبل و بعد چندان آسان نیست، چنان‌که سخن من بیشتر دربارهٔ همینهاست، چرا که بیت ۹ در حکم بازگشت سررشتهٔ مضامین به همان پنج بیت اول است بدین سان که ترک چون و چرا در برابر سخن جانان (که به گمان من چیزی جز تسلیم در برابر اراده و مشیت او نیست) کاملاً نزدیک به بیت ۵ است، یعنی رضا و شکر و پرهیز بیهوده از تب و تاب و تنش برای مداوای دردی بی‌درمان یا سعی عبث در بازگرداندن امری به دور از توان و دسترس از مسیر آن. حال این بیتْ خود تمهیدی است برای بیت پایانی، که آن هم درست در شمار ابیات نیمهٔ نخست و تأکید بر استواری همان رشتهٔ محبت با وجود تمامی مشکلات و مصایب و تب و تاب‌های آن است. (مطمئن نیستم، ولی آیا خود خواجه با طرح

بازآمدن از اندیشهٔ یارْ نظری به همان تغییر مضامین سه بیت یاد شده نیز نداشته است؟) در هر حال در این تغییر محتوای دو بیت آخر به سمت بازگشت به روح عاشقانهٔ نیمهٔ ابتدایی شعر، یک نکته درخور توجه است: این‌که شاعر نمی‌پسندیده که غزل با مضمونی از شمار همان سه بیت ۶ تا ۸ پایان یابد، و در حقیقت راه درست‌تر را آن دیده که آغاز و انجام شعر را به هم گره بزند. اتفاقاً الگوهای مشابه این (در کلیت امر) را هم کم ندارد، که به ذکر یک نمونه بسنده می‌کنم و تقاضا از خوانندهٔ گرامی که عجالتاً سری به غزل بسیار معروف: سالها دل طلب جام جم... (غ ۱۳۶) بزنند. در آنجا هم پس از چند بیت کاملاً متحد و در یک روال واحد (مشکل دل و دیدار با پیر مغان و سخن او) بیتهایی با تنوع و تغییر مضامین همچون ماجرای دار حلّاج و فیض مجدد روح‌القدس می‌آید، لیکن سرانجام با بیان «گله‌ای از دل شیدا» دوباره به حدیث دل در آغاز شعر بازمی‌گردد، و ظاهراً در آنجا هم ترجیح داده که غزل را در حول و حوش مضمونهای ثانوی و تغییریافته به پایان نبرد.

اکنون بیاییم بر سر سه بیت متنوع یاد شده: شاعر به یکباره حدیث عشق را قطع می‌کند (هرچند چنان‌که دیدیم به طور موقت) و از گره به باد زدن چون امید واهی سخن می‌گوید. ظاهراً خروج از دایرهٔ مضامین می‌نماید، ولی به تأویلی و با مختصر دقتی در درون دایره قرار می‌گیرد، چه شاعر پیشتر سخن از کوششی ناکام در یافتن نشان معشوق و آنگاه رضا دادن به درد گفته و لذا بیت مذکور می‌تواند در همان راستا قرار گیرد. بیت ۸ نیز جای تأویل دارد، زیرا از سویی غم شاعر هم در عشق و هجران غمی کهن است و پیش از او نیز کسان بی‌شمار در سراسر تاریخ آن را آزموده و درست به همین سرنوشت دوچار آمده‌اند، و از سوی دیگر «مَی» هم خود در عوالم عرفان و معرفتْ تعبیری بجز عشق سرمستانه ندارد. بنابراین فقط باقی می‌ماند بیت ۷ و سپهر و مهلتی که باز به سائقهٔ مکر همیشگی به آدمی می‌دهد تا او را خام و اسیر خوش‌خیالی کند و در همان خواب خوش به ناگاه در دام اندازد. حال اگر بنای کارْ توجیه به جای تحلیل، آن هم توجیهی به هر ضرب و زور، باشد می‌توان رَطْب و یابِسی بر هم کرد و مثلاً گفت این سپهر کذا و کذا با عاشق جماعت چنین و چنان می‌کند و سرانجام عشق و آمالشان را درهم می‌شکند و به گور می‌سپارد و... اما این نگارنده قصد فریب خود و مخاطب را ندارد، یا باری می‌کوشد نداشته باشد. پس عجالتاً برایش یک راه بیشتر وجود ندارد و آن سنجش این بیت در این ساختار با بیتهای مشابه در ساختار غزلهایی با الگوی همسان یا نزدیک به غزل حاضر است

(سنجشی که تا کنون بارها در تحلیل ساختاری ـ قطع نظر از درستی و نادرستی و نتیجه‌بخشی و بی‌نتیجگی ـ صورت داده است؛ یک نمونه‌اش در همین‌جا و سطور قبل). برای نمونه، غزل ۳۷: بیا که قصر امل سخت سست بنیاد است... در آنجا هم اصل سخن در عشقی بی‌گمان عارفانه است و قضا را مهمتر از آن این‌که، مثل غزل حاضر، خواجه به موضوع اختیار آدمی و رضا دادن به داده اشاره کرده: رضا به داده بده وز جبین گره بگشای... (ب ۹) باز آنجا هم توصیه کرده: غم جهان مخور و پند من مبر از یاد... (ب ۸) اما درست مضمونی مشابه بیت مورد بحث هم در مورد دنیای مکار آمده است:... که این عجوزه عروس هزار داماد است (ب ۷) و «عجوزه» هم دقیقاً برابر با «زال» در اینجاست. نمونهٔ مشابه دیگر غزل ۲۷۳: شرابی مست («تلخ» قزوینی) می‌خواهم که مردافکن بود زورش... که باز سخن از عشق و «جانان» است، اگرچه بیشتر با نماد شراب یا می سروکار دارد، باز با توصیه‌ای، آن هم چندباره و مؤکد، چون «بیاور می»، «جام مَی بردار» و... اما آنجا هم دقیقاً نیرنگبازی سپهر را دارد: بیاور مَی، که نتوان شد ز مکر آسمان ایمن... (ب ۲) نتیجه‌ای که می‌خواهم از این سنجش کوتاه ساختار هرسه شعر بگیرم این است: نخست این‌که آمدن مضمون سپهر، آسمان، جهان (که در همان حکم است) و نظایر اینها درست در میان حدیث عشق و دلدادگی و سوز فراق در اشعار خواجه، یک موتیف مسبوق به سابقه است و می‌توان گفت یکی از الگوهای کم یا بیش مورد علاقه و توجه او. دوم (و مهمتر) این‌که، اگر هم این مضمون گاهی در درون شعر غریبی کند با توجه به سنخ کلیِ مضامین ابیات دیگر، امری طبیعی است. اما چنانچه بپذیریم که شاعر دست‌کم به اندازهٔ ما از این غرابت و ناسازگاری آگاه است، آنگاه باید بکوشیم تا دلیل کار او را در درج آن در ضمن سخن مهرورزی و شور آن و درد دوری، البته تا سرحد توان خودمان، دریابیم. من گمان می‌کنم که حافظ از رویاروی نهادن سپهر، چرخ و آسمان و یا جهان و غیره با عاشق و عشق، تقریباً همان استفاده‌ای را می‌کند که پردازندگان داستانهای عشقی از یک آنتاگونیست یا فویل foil به صورت منفی و مانع به هم رسیدن و پیوستن دو دلداده می‌برند، یعنی در قالب شخصیت یا تیپ موذی، مزاحم و محیل. به‌ویژه که چنین موجودی در شعر، معمولاً به شکل کاملاً آدمواره (به شیوهٔ شناختهٔ تشخیص personification) توصیف می‌شود. بدین اعتبار هرگز نمی‌توان چنین مضمونی را خارج از دایرهٔ عشق و سرمستی و امور و احوال گوناگون آن تلقی کرد، بلکه باید آن را تنها در محدودهٔ تنوع‌بخشی با بهره‌گیری از عنصری خواه شکلی و خواه محتوایی

ارزیابی کرد. نیز در باب کلیت امر تنوع مضمونی در قالب غزل، که حافظ را نمایندهٔ نمایان آن می‌شناسیم (و در جلد ۱ در این باره به تفصیل بحث شد) باید گفت: اگر او و غزلسرایان مقدّم بر او (که گفته شد هریک به سهم خود گامهایی در جهت ایجاد این تنوع برداشتند) دست و دلشان از درج این یا آن مضمون در غزل به صرف این‌که همسانی و سازگاری مضامین دیگر ابیات را بر هم می‌زند می‌لرزید، طبعاً غزل پارسی به همان شکل دیرینهٔ تک‌محور (چون آنِ دیگر غزلسرای بزرگ شیرازی) باقی می‌ماند.

۱ چه لطف بود که ناگاه رَشْحَهٔ قلمت
حقوق خدمت ما عرضه کرد بر کرمت
۲ به نوک خامه رقم کرده‌ای سلام مرا
که کارخانهٔ دوران مباد بی‌رقمت
۳ نگویم از من بیدل به سهو کردی یاد
که در حساب خرد نیست سهو بر قلمت
۴ مرا ذلیل مگردان، به شکر این توفیق
که داشت دولت سرمد، عزیز و محترمت
۵ بیا، که با سر زلفت قرار خواهم کرد
که گر سرم برود، برندارم از قدمت
۶ ز حال ما دلت آگه شود، ولی وقتی
که لاله بردمد از خاک کشتگان غمت
۷ صبا ز زلف تو با هر گلی حدیثی راند
رقیب کَی رهِ غمّاز داد در حرمت؟
۸ ترا ز حال دل خستگان چه غم، که مدام
همی دهند شراب خِضِر ز جام جمت؟
۹ دلم مقیم درِ تست، حرمتش می‌دار
به شکر آن که خدا داشته‌ست محترمت
۱۰ همیشه وقت تو، ای عیسِیِ صبا، خوش باد
که جان حافظ دلخسته زنده شد به دمت

۱. رَشْحَه: عربی رشحة = تراوش کرده و چکیده، چکّه و قطره؛ جمع: رَشَحات (دهخدا، یادداشت مؤلف) خاقانی:

گهی که جرم مرا پیش تو حساب کنند تو رشحه‌ای ز کرمهای بی‌حساب بریز
(نقل از دهخدا؛ در دیوان طبع سجادی نیست.)

رشحهٔ قلم: کنایه از نوشتهٔ شخص با قلم: رشحات قلم توانای شما رسید. (همان، یادداشت مؤلف) نام رشحه یا رشحات بر روی برخی کتابهای شعر و نثر نهاده شده،

همچون رشحات عین‌الحیات از فخرالدین علی بن حسین واعظ کاشفی. (طبع شده در لکهنو، ۱۳۰۸ ه.)

خدمت: اینجا به نظر می‌رسد به معنای نامه و مکتوب باشد، که استعمالی مجازی است. (نک. ح ۳۶۳/۵.) البته پیام شفاهی برای ابراز ارادت یا ادب یا بندگی را نیز مجازاً «خدمت» می‌گفتند، همچنان که خود خواجه «خدمت رساندن» را به همین معنی دارد:... خدمت ما برسان سرو و گل و ریحان را (۹/۲)

وقتی می‌گوید تراوش خامهٔ مخاطبْ به او حق خدمت شاعر را عرضه کرده، معنایی که از ورای این تعارفها و تواضعها برمی‌آید این است که شاعر پیش از این نامه‌ای به طرف فرستاده، و حالا قلم این شخص (مجازاً به جای خود او یا کسی دیگر) به یکباره به او یادآوری کرده که نامهٔ شاعر (باز به جای خود وی) بالاخره حقی از بابت دریافت جواب دارد، و آنگاه پاسخ را نوشته است. خلاصهٔ کلام این‌که مخاطب ناگاه به یاد آورده که جواب مکتوب شاعر را نداده و حالا برای ادای آن قلم به کف گرفته است. نکته اینجاست که شاعر در پی این مقصود، هم به «قلم» مخاطب حالت تشخیص و آدموارگی داده تا بتواند به زبان آید و چیزی را به یاد کسی بیاورد، و هم به «کرم» او تا چیزی به آن عرضه شود. البته اگر هم «خدمت» را به معنای حقیقی یا لفظی بگیریم منع و مشکلی ندارد و شاید هم بتوان گفت قصد ایهام به هردو معنی نیز در کار بوده است، اما استنباط معنای نامه از سوی این نگارنده با توجه به این است که پاسخ کتبی مخاطب لابد در پی دریافت نامهٔ شاعر بوده است.

۲. رقم کردن: نوشتن، ترقیم؛ تاج‌المصادر بیهقی؛ ناصر خسرو:

ترا جانْت نامه‌ست و کردار خط به جان بر مکن جز به نیکی رقم

(دهخدا\[دیوان ۶۲])

از کاربردهای قدیمی و خاصّ فعلی در حافظ است (که در مجموع چندان زیاد هم نیستند). امروزه رواجی ندارد و اگر هم به کار رود بیشتر از سوی کسانی است که گرایش به زبان و ادب قدیم دارند. امروز معمولاً یا رقم زدن به کار می‌رود یا مرقوم کردن.

کارخانه: احتمالاً مراد شاعر تشبیه دوران به چیزی چون کارگاه یا دکّان خطاطی (به اعتبار رقم کردن) بوده، همچنان که، مطابق نظر اینجانب، گاهی «کارخانه» یا «کارگاه» به معنی دم و دستگاهی کوچک نیز آمده است. (دربارهٔ کارخانه، نک. ح ۵۷/۴، و در باب کارگاه ح ۲۹۷/۵.)

۳. به سهو یاد کردن (از کسی یا: کسی را): وقتی است که می خواهند بگویند: طرف لطفی به ما ندارد و ما را اصلاً به یاد نمی‌آرد، مگر به خطا یا صِرف تصادف؛ خود او:

نام من رفته‌ست روزی بر لب جانان به سهو
اهل دل را بوی جان می‌آید از نامم هنوز

(نک. ح ۲۵۹/۵.) در مقابل آن، نام کسی را به عمد از یاد بردن نیز دارد. (نک. ح ۱۱/۸.)

۴. سرمد: دُنیسری (پس از ارائهٔ تعریف «زمان» و «دهر»): «و نسبت آن‌که نیست در زمان به زمان، بهتر آن است که آن را سرمد گویند. اما دهر در ذاتش و به قیاس به زمان، دهر است.» (نوادرالتبادر ۲۱) آنچه نه آغازی دارد و نه پایانی. (جرجانی، التعریفات ۱۲۳) اصطلاح فلسفی به معنی دائم، «لیلٌ سرمد» یعنی شب دراز. سرمدی یعنی دائمی و آنچه را اول و آخر نباشد. و گفته‌اند که نسبت ثابت به ثابتْ سرمد است، و نسبت ثابت به متغیرْ دهر است، و نسبت متغیر به متغیرْ زمان است [...] رسائل آخوند ملاصدرا، ص ۲۲۹؛ اسفار اربعه، ج ۲، ص ۲۴۱؛ قبسات میرداماد، ص ۵؛ شرح منظومه، ص ۱۴۸؛ شفا، ج ۱، ص ۸۱؛ دستور، ج ۲، ص ۱۶۷؛ مجموعهٔ دوم مصنفات سهروردی، ص ۲۴۷ (سید جعفر سجادی، فرهنگ معارف اسلامی) همیشه و دائم؛ آنندراج، منتهی‌الارب، غیاث، دهار، مهذب‌الاسماء، السامی فی الاسامی؛ منجیک:

چنو نه هست و نه بود و نه نیز خواهد بود　　فراق او متواتر، هوای او سرمد

(دهخدا)

۵. قرار کردن: عهد کردن (دهخدا، معین) این نیز از کاربردهای فعلِی قدیم است به جای آنچه امروز قرار گذاردن، عهد کردن، شرط کردن و امثال اینها گفته می‌شود؛ خود خواجه:

قراری کرده‌ام با مَی‌فروشان　　که روز غم بجز ساغر نگیرم

۶. لاله: نماد شهید است و نیز کشتهٔ عشق؛ هم از خواجه:

با صبا در چمن لاله سحر می‌گفتم　　که: شهیدان که‌اند این همه خونین‌کفنان؟

(نک. ح ۳۸۰/۷.)

۷. غَمّاز: صیغهٔ مبالغه از غَمْز = نگریستن به گوشهٔ چشم، به چشم اشارت کردن؛ غَمَزْتُهُ بعَینی، و قال الله تعالی: وَ اِذا مَرُّوا بِهِمْ یَتَغامَزُونَ. المطففین ۳۰ (صحاح) (و چون از کنار آنان می‌گذشتند، به یکدیگر با چشم اشاره می‌کردند.) غمّاز: صیغهٔ مبالغه = سخن‌چین، ساعی، واشی، ضَرّاب، خبرکَش؛ اشاره کننده با چشم و پلک و ابرو، با

غمزه چشمک‌زن؛ انگشت غمّاز = سبّابه (دهخدا) فاش‌کننده، در اصطلاح محاوره: لودهنده (نیز نک. «غمزه» در: ح ۱۴/۵.)

غمّازی صبا: به طور کلی هر باد و نسیمی همچنان‌که خبرآورنده و پیامرسان است، گاهی خبرچین، آشکارکنندهٔ راز و لودهنده نیز هست؛ مسعود سعد:

تا بود صبح واشی و نمّام　　　تا بود باد ساعی و غماز...

(دیوان ۱، ۴۰۵)

همچنین هر آنچه بوی آن با باد و نسیم پراگنده می‌شود، چون مشک، عود، نافه و غالیه نیز می‌تواند غمّاز و افشاگر باشد؛ سعدی:

روی اگر پنهان کند سنگین‌دل سیمین‌بدن

مشک غمّاز است، نتواند نهفتن بوی را

(غ ۲۲)

حال وقتی باد دل‌انگیز صبا و بوی مشک‌گونهٔ معشوق به هم درآمیزند راز به ناگزیر آشکار خواهد شد و در دهان خلق خواهد افتاد، چنان که در اشعار پارسی، از جمله در ابیات متعدد از حافظ، صبا را در چنین نقشی می‌بینیم:

ترا صبا و مرا آب دیده شد غمّاز　　　وگرنه عاشق و معشوق رازدارانند

به همین دلیل است که گاهی سر از صبا می‌دزدند، در حضورش سکوت می‌کنند یا آهسته سخن می‌گویند تا از فاش شدن راز خود پیشگیری کنند:

ای جان، حدیث ما بر دلدار بازگوی　　　اما چنان مگو که صبا را خبر شود

البته در مواردی استثنایی، صبا به عکس، پرده‌دار و نگهدار حریم حرمت می‌شود:

من که باشم در آن حرم که صبا　　　پرده‌دار حریم حرمت اوست؟

۸. خضر و خستگان: دربارهٔ خضر و آب حیوان پیشتر توضیح رفت. (ح ۴۰/۹) اما جز این نیز ویژگیهایی مطابق روایات و قصص قرآنی به خضر نسبت داده شده، از جمله در ارتباط با دریا و نجات کشتیها. (در این مورد، نک. ح ۳۰۶/۷.) به همین سان یاریگری خستگان و درماندگان و ستمدیدگان. اگر می‌بینیم که در متون تصوف از خضر چون یک قطب، پیر و دلیل راه یاد می‌کنند، به دلیل مجموع خصوصیات منتسب به اوست. در بیت متن، زلال خضر (که مخاطب از آن برخوردار است) در برابر خستگان بی‌نصیب (که شاعر خود را از آن شمار خوانده) قرار گرفته است، چنان‌که در بیت زیر، ارتباط خضر با خسته آشکارتر است:

دریا و کوه در ره و من خسته و ضعیف　　　ای خضر پی‌خجسته، مدد ده به همتم

۱۰. عیسیِ صبا: دم مسیحایی باد صبا و اعجاز روحبخشی و زنده کنندگی عیسی بارها در اشعار حافظ آمده است. (از جمله، نک. ح ۵۹/۶.) در اینجا شاعرْ مکتوبی را که دریافت کرده به همین دلیل عیسای صبا یا صبای مسیح‌گونه خوانده که پیام موجود در آن همچون نفس عیسی بشارت‌دهندهٔ حیات و روحبخشی است.



چنین پیداست که شعری است اخوانی و پاسخی منظوم به نامه‌ای از جانب دوستی که ظاهراً دارای جایگاهی است بالا، و به همین دلیل کمتر می‌توان از او چشم یاری و یادآوری داشت، و همین مایه که پس از مدتها مکتوب یا ملطّفه‌ای به شاعر فرستاده، سبب خوشنودی بسیار شده است. در هر حال، حالت نامه‌نگاری به خوبی از شعر برمی‌آید. شاعر در این غزل چند چیز را به هم آمیخته است: نخست صبغهٔ نامه‌نگاری، که حاوی برخی تأثیرپذیری‌ها از شیوهٔ مکاتبات، خواه اخوانی و خواه اداری، است. پیشتر و در شرح یکی از اشعار او، که حالت عرض‌حال و اظهار احتیاج داشت، به آشنایی او با شیوهٔ مکاتبات اداری یا مترسلانهٔ عصر و به کارگیری آن اشاره رفت. (ح ۳۴/۶) اینجا نیز به‌ویژه در بیت اول نشانه‌ای را از آن می‌بینیم. دیگر فراوانی تعارفات، ابراز ارادتها، تحبیبها، و گلایه‌ها مبنی بر این‌که نویسنده انتظاری فراتر از این از مخاطب و تفقد و احوالپرسی او از شمس‌الدین محمد داشته است. اما عنصر مهم دیگر همانا برخورداری سخن از مایه‌ها و تعابیر شاعرانه است که چند بیت را در برگرفته که صبغهٔ رسمی و تعارفی آن را تا حدود زیادی تلطیف کرده و مهمتر این‌که از این حیث و مطابق معمولْ جانب خوانندگان عام را، که مسلماً طالب لذت شعری از هرگونه اثر سراینده هستند، گرفته است، به گونه‌ای که این قسمتها هیچ کم و کسری از یک شعر عاشقانه به معنای متعارف ندارد. از بیت ۵ تا پایان شعر، این حال و هوا کاملاً بر سخن حکمفرماست: قرار با سر زلف، مضمون لاله و کشتگان و جز اینها. بارها گفته‌ام و بار دگر می‌گویم که یکی از دلایل مهم توفیق حافظ همین رعایت کامل جنبه‌های شعری و هنری در همه‌چیز، از موضوعات حکمی، کلامی و عرفانی گرفته تا مدح، مرثیه، عرض حاجت، ذکر رویدادهای جاری، مکاتیب و... بوده است. آری، آنگاه که به طبع تمامی امور و رخدادهای یک عصر سپری و کسان مورد نظر و مربوط به آنها در خاک می‌شوند، تنها و تنها همین جنبه از آثار است که بر جریدهٔ عالم ثبت می‌گردد. کم نبوده‌اند کسانی که وقتی شما و من امروز آثارشان را می‌نگریم (البته اگر

خود چیزی از آنها بازمانده باشد) کمتر احساس می‌کنیم که ما هم سهمی و حقی از آنها داریم، چرا که هرچه هست گویی تنها میان گوینده و افراد و رویدادهای مربوط به اوست. اگر گاهی کمتر از آنها سر در می‌آوریم، نه به دلیل غموض آنها یا قصور فهم ما، بلکه از آن روی است که صاحب آن چندان به خوانندهٔ عام و حقوق و علایق او نیندیشیده و سخن را چون دُرجی دربسته میان خود و مخاطب خاص خویش از کار درآورده است. نمی‌گویم این غزل چنین و چنان است چون به هر حال از اشعار میانمایهٔ اوست، اما سخن در این است که برخی ابیات آن بهره‌ور از روح و حال و هوای کاملاً غزلی است. سرانجام، این هم رنگی خاص بود از زمینه‌هایی بس متنوع به‌نام غزلیات حافظ.

۱ یا رب، سببی ساز که یارم به سلامت
بازآید و بِرْهاندم از بند ملامت

۲ خاک ره آن یار سفرکرده بیارید
تا چشم جهان‌بین کنمش جای اقامت

۳ فریاد، که از شش جهتم راه ببستند
آن خال و خط و زلف و رخ و عارض و قامت

۴ امروز که در دست توام، مرحمتی کن
فردا که شدم خاک، چه سود اشک نَدامت؟

۵ ای آن‌که به تقریر و بیان دم زنی از عشق
ما با تو نداریم سخن، خیر و سلامت

۶ درویش، مکن ناله ز شمشیر اَحِبّا
کاین طایفه از کشته ستانند غرامت

۷ در خرقه زن آتش، که خَم ابروی ساقی
بر می‌شکند گوشهٔ محراب امامت

۸ حاشا که من از جور و جفای تو بنالم
بیداد لطیفان، همه لطف است و کَرامت

۹ کوته نکند بحث سر زلف تو حافظ
پیوسته شد این سِلسِله تا روز قیامت

۱. مختصر شباهتهایی را با این غزل همروال کمال خجندی، از جمله در پاره‌ای مضامین حول قافیه‌های مشترک، می‌توان یافت:

صوفی که ز چشم تو برد جان به سلامت   سر برنکند تا به قیامت ز غرامت
(دیوان ۷۰)

البته ملاحظه می‌کنید که چهرهٔ صوفی موصوفْ مثبت است، چه اساساً کمال به اندازهٔ حافظ از صوفی بدگویی نمی‌کند. او خود منسلک در تصوف است.

۲. یار سفرکرده: حافظ «سفرکرده» را در ارتباط با یار به طور معمول بدل از ناپیدا و

نامرئی می‌آورد، و غرض او این است که تا حد ممکن به او عینیت یا تعیّن بشری ببخشد. صفاتی چون ناپیدا، نادیدنی و حتی غایب به معشوق جنبهٔ انتزاعی یا مجرّد می‌دهد. این خصیصه، همچنان‌که در جای خود از آن سخن گفته‌ام، امری است کلّی و بیانگر نگرش وی نسبت به شیوهٔ توصیف، چنان که در جلد ۱ و در ابواب مختلف از آن سخن گفته‌ام. حافظ در مورد توصیفات عینی و قابل حس و لمس از معشوق و آنچه مربوط به اوست، به طور کلّی به همان راهی رفت که سلف بزرگ او، سعدی، رفته بود. اگر هنوز کمتر کسانی پذیرفته‌اند که معشوق موصوف در غزل سعدی غالباً عرفانی است، درست به دلیل همین شیوهٔ توصیف عینی و محسوس از چنین معشوقی است. در مورد حافظ هم پیشتر نمونه‌هایی را از همین تلقی برخی حافظ‌پژوهان دیدیم. به راستی آیا وقتی در امثال بیت متن به صفت «سفرکرده» برمی‌خوریم، قبولاندن این‌که این محبوب همان دلدار نامرئی عارفان است (یا می‌تواند باشد) کار ساده‌ای است؟

چشم جهان‌بین: (دربارهٔ این صفت، نک. ح ۵۳/۲.) پیشتر گفته شد که «جهان‌بین» در اصل و در نخستین موارد استعمال، صرفاً به معنای بینندهٔ جهان بوده و معنای منفی نداشته، اما بعدها معنایی چون گراینده به این جهان و مادّی‌نگر یا دنیادوست یافته است. در بیت متن، به نظر بنده، ممکن است در نظر اول همان معنای عادی و غیر منفی بنماید، اما در باطن قضیه چنین نیست، چون غرض شاعر از افزودن این صفت این است: اگرچه معشوق ورای امور این جهان است لیکن شاعر، به عنوان انسان و یکی از آحاد همین جهان مادی و محسوس، برای آن معشوق جایی بهتر از چشم خویش، چشمی که تنها می‌تواند امور دنیای مادّی را ببیند، نمی‌یابد. این همان زمینهٔ فکری است که در مورد اختیار صفت «سفرکرده» هم بروز یافته است. (نیز نک. سخن پایانی.)

۳. م: ضمیر اضافیِ مقدم واقع شده و متعلق به «راه» است (= راهم).

راه بستن: بیانگر معنای به اسارت و بند کشیدن است، چون شش عنصر و عضوِ برشمرده برای جمال محبوب، شاعر را اسیر عشق او کرده‌اند.

۴. به گفتهٔ مولانا:

چو بر گورم بخواهی بوسه دادن　　　رخم را بوسه ده، کَاکنون همانیم

(کلیات ۳، ۲۵۷)

سعدی، که به نظر می‌رسد حافظ از او تأثیر گرفته باشد، می‌گوید:

گر توانی که بجویی دلم، امروز بجوی　　ورنه بسیار بجویی و نیابی بازم
(غ ۳۹۷)

۵. تقریر: = بیان چیزی به زبان (نک. ح ۷۵/۷.)

خیر و سلامت: = خداحافظ، خیر پیش، و نظایر اینها، که در تودیع گفته می‌شود. امروز: تو را به خیر و ما را به سلامت؛ دهخدا: تو به خیر و ما به سلامت (ذیل «خیر») همچنین در مدخل «خیر و سلامت» فقط همین بیت حافظ به شاهد آمده است. یکی از معادلهای آن در قدیم «خیر باد» بوده است؛ امیرحسن دهلوی (در مقابل سلام):

قرابه در سلام آورد ساقی　　دمی بنشین، چه جای «خیر باد» است؟
(دیوان ۴۲)

عشق تو دل را سلام کرد، هم آن دم　　از دل و جان، هردو، «خیر باد» برآمد
(همان ۱۸۰)

البته بیان خواجه توأم با طنز و طیبت خاص اوست. مطابق امثال مشابه (که دهخدا هم در امثال و حکم ضبط کرده): تو آن ورِ جو، من این... یا: عیسی به دینش، موسی...

۶. باز طنزآمیز است. چه‌قدر هم نزدیک به این سخن خواجه عبدالله انصاری است: «من چه دانستم که بر کُشتهٔ دوستی قصاص است؟ چون بنگرستم، این معاملتْ ترا با خاص است.» (کشف‌الاسرار ۶، ۴۲۲) نیز لخت نخست خالی از تأثیر این بیت سعدی نیست:

غیرتم آید شکایت از تو به هرکس　　درد احبّا نمی‌برم به اطبّا
(غ ۳)

شاعران بارها گفته‌اند: بر خونی که معشوق بریزد دیه یا خونبهایی نیست، و حافظ با گفتن این که محبوبان برای خونی که ریخته‌اند حتی تاوان و دستخوش هم مطالبه می‌کنند، سخن را به عرصهٔ طنز می‌کشاند. و اما بی‌دیه بودن خونِ ریختهٔ عشاق؛ خاقانی:

در مذهب عشاق چنان است شریعت　　کان را که بکشتند، دیت بازنخواهند
(دیوان ۵۸۳)

نظامی:

بی‌دیت است آن‌که تو خون ریزی‌اش　　بی بدل است آن‌که تو آویزی‌اش
(مخزن ۱۰)

سعدی:

آن دوست نباشد که شکایت کند از دوست — بر خون که دلارام بریزد، دیتی نیست
(غ ۱۴، بخش مواعظ)

نیز خود حافظ در ملمع خویش:

عجیب واقعه‌ای و غریب حادثه‌ایست — اَنَـا اَصْطَبَرتُ قتیلاً و قاتلی شاکی

(من قتل خود بر خویش هموار کرده‌ام، درحالی‌که قاتلم شاکی است.)

۷. خرقه‌سوزی، ساقی، ابروی او، مستی و محراب، عناصری هستند که عیناً در این بیت او آمده‌اند:

ابروی یار در نظر و خرقه سوخته — جامی به یاد گوشهٔ محراب می‌زدم

حتی «خم» ابرو، در بیت اخیر به صورت «گوشه» (با ایهام به ابرو) نمود یافته است. بدین سان عناَصر مهم در هردو بیت یکسان یا دست‌کم همانند است.

آتش زدن خرقه نمادی است از طرد و نفی صورت ظاهر تصوّف برای وصول به اصل عرفان. (نک. ح ۲۰۵/۸.) آنچه از بیت متن بر می‌آید این‌که: شاعر خرقه، محراب و امامت، هرسه را در برابر گوشهٔ ابروی ساقی نفی و ابطال کرده، و ابروی ساقی، همزمان حاوی عنصری از جمال (ابرو) و عشق (بادهٔ ساقی) است. این‌دو را چون غایت و نهایت طریقتْ مطلوب طبع خویش معرفی می‌کند. فعل «برمی‌شکند» نقشی تعیین‌کننده دارد، با دو معنای ایهامی‌اش (به نظر بنده): الف. ابروی خمیدهٔ یار، محراب عبادت و امامت را درهم می‌شکند و باطل و بی‌رونق و بی‌معنی می‌کند. ب. ابروی ساقی، وقتی خم برمی‌دارد و شکسته می‌شود، خودش محراب امامت (از نوع راستین و برحق آن) است و ابرو را که می‌شکند، گویی ابرو خودش در حکم خَم محراب است، یا به بیانی دیگر: محراب باید خَم داشته باشد، که ابروی یار نیز خود را خم کرده، پس دیگر چه جای محراب مسجد است؟ (نیز در مورد ایهام «گوشه» به ابرو، نک. ح ۲۷/۶.)

۸. جور و جفا: حکمت آن از زبان احمد غزالی: «عشق چنان است که جفا از معشوق در وصال، در عشق فزاید و هیزم آتش عشق آید، که قوّت عشق از جفاست، لاجرم زیادت شود.» (سوانح 80) این هم که جفا یا بیداد یار لطیفْ خود لطف است، سخنی است نوعاً رایج؛ قطران:

اگر همیشه وفا خوشتر از جفا باشد — وفای هیچ کسم خوشتر از جفای تو نیست
(دیوان ۴۶۰)

۹. پیوسته: ایهام یا استخدام: الف. درازی زلف؛ ب. تداوم سخن از آن تا روز

رستاخیز؛ با «پیوسته» در مورد زلف، ایهام از جهت درازی می‌سازند، همچنان‌که با ابروی «پیوسته» نظیر آن، منتها از جهت متصل بودن دو ابرو، ساخته می‌شود. (در مورد ابرو، نک. ح ۲۳/۵ و ح ۹۵/۶.)

سلسله: نیز ایهام: الف. زنجیر زلف؛ ب. خاندان و تبار (در مورد عاشقان) مولانا:

سلسلهٔ عاشقان، با تو بگویم که چیست

آنک مسلسل شود طرّهٔ دلدار من

(کلیات ۴، ۲۶۸)

(نیز نک. «سلسله» با ایهام مشابه در: ح ۶۷/۴.) این که سر زلف محبوب دراز است، گذشته از تعبیری شاعرانه و عنصری شکلی، این معنی را نیز دنبال می‌کند که زیبایی و عشقِ حاصل از آن هرگز حکایتی مختصر نیست و ماجرایی ازلی ـ ابدی است، و «کوته‌نظر ببین که سخن مختصر گرفت». بعید هم نیست که غرض از اشاره به این پیوستگی تا قیامت، بیان تفاوت نگرش اهل شریعت و طریقت نیز باشد، بدین سان که قیامت از نظر عرفا، برخلاف متشرعه، امری همواره ساری و جاری است و قیامت هم چیزی جز آن‌که اینجا و اکنون جریان دارد (جمال و عشق) نیست.



زبان غزل کاملاً متمایل به زبان عاشقانه است و توصیف معشوق هم به شکل آشکارا انسان‌واره، اگرچه برخی بیتها چون ۷ و ۹ جای تردیدی برای این نگارنده در محتوی و جهتگیری کلّیِ عارفانهٔ آن باقی نمی‌گذارد. گفتم زبان و توصیف به شکل عاشقانه، و نه محتوای عاشقانهٔ بشری. اگر خوانندهٔ گرامی به یاد داشته باشد، در تحلیلهای پیشین و به عنوان بیان ملاکها و معیارهای خود در تفسیر و تحلیل اشعار گفتم که جمع میان عشق عارفانه با عشق بشری یا شهوی در یک شعر واحد (علی‌الاصول و در مورد اشعار به اصطلاح درست و حسابی و با حساب و کتاب) از نظر من ناممکن و در حکم اجتماع نقیضین در اثری واحد و یا ساده بگوییم همان کوسه و ریش‌پهن است و حاکی از گسیختگی اندیشه. باز، و درست به همین دلیل، گفتم که حتی وجود یک یا دو بیتِ بی‌گمان عارفانه در یک شعر می‌تواند کلّ محتوای شعر را زیر پوشش عارفانگی قرار دهد، حتی اگر زبان و ظاهر بیان نیز عاشقانه باشد. آری، تنوع مضمونی با تناقض معنایی و محتوایی، زمین تا آسمان فرق دارد. به همین جهت است که غزل حاضر را هم در نهایت دارای محتوای عرفانی می‌دانم، ضمن

این‌که در توضیح بیت ۲ دلیل این را که شاعر متمایل به توصیف معشوق و عشق در هیأت انسانی است به زعم خود بازگفتم. تأکید می‌کنم که عدم توجه به این امور و موازینْ خود نقطهٔ آغاز و مسبب بسیاری تحلیلها و تفسیرهای نادرست (باز به گمان این کمترین) و بسی خبطها یا خلطها بوده است. در شعر حاضر، شاید بیتی که بیش از همه ممکن است از لحاظ یاد شده فریبنده و دست‌کم تردیدانگیز باشد بیت ۴ است، که شاعر از مخاطب می‌خواهد امروز که زنده است او را مشمول لطف قرار دهد، نه این‌که وقتی بمیرد اشک بریزد. به راستی چنین بیتی را در ساختار چنین شعری چگونه می‌توان توجیه کرد یا جا انداخت؟ ببینید، من هم اذعان دارم که چنین چیزی را هرگز نمی‌توان خطاب به محبوب عارفان (به هیچ تأویل و توجیهی از آن‌گونه که می‌شناسیم و گاه به کار هم می‌گیریم) گفت. بنابراین، مخاطب این بیت نه آن یاری است که شاعر می‌گوید نباید از زخم شمشیرش نالید، یا به قول خودش «زیر شمشیر غمش رقص‌کنان باید رفت»، بلکه نوعی التفات است به یک مخاطب مفروض (خواه واقعی و خواه خیالی) شاید به انگیزهٔ ابهام هنری. دلیل من دلیلی است عملی، چون این گونه التفاتها را از شخصی به شخص دیگر و به‌طور معمول فراوان در اشعار دیده‌ایم، و قطعاً توجه داریم که ساختار ویژهٔ شعر پارسی، یعنی همان ساختاری که به شاعر امکان آوردن مضامین متنوع را (البته مشروط به رعایتی موازینی از جمله همین عدم ایجاد تناقض معنایی و محتوایی و گسستگی اندیشه و سردرگم‌سازی خواننده) می‌دهد، التفات از شخصی به شخص دیگر را هم برای او ممکن می‌سازد. التفات در حدود مُجاز و قاعده‌مند آن، خود یکی از طرق ایجاد تنوع در مضامین است، چیزی که خواجه در اینجا نیز، مثل نظایر فراوان آن، به کار گرفته است. ملاحظه می‌کنید که بدین طریق هیچ گونه تناقض معنایی در شعر رخ ننموده است. مگر در بیت ۵ روی خطاب را به مدّعیان عشق قرار نداده و به همین صورت در ابیات دیگر؟ در مورد معشوق عرفانی نیز چنان که می‌بینیم از غایب به حاضر در تغییر است.

اینها را از آن روی گفتم که ما هنوز گرهها و دشواریهای بسیار در این ابواب داریم، که من برخی را در ضمن بحثهایم ذکر کرده‌ام. اما گمان نرود که این نگارنده خود را به‌دور و بر کنار از آنها می‌پندارد. نه، او اساساً از چنین رعونتی بی‌بهره یا کم‌نصیب است. به عکس، هرچه بیشتر بیندیشیم، دشواریهایمان هم بیشتر می‌شود.

۱ ای هدهد صبا، به سبا می‌فرستمت
بنگر که از کجا به کجا می‌فرستمت

۲ حیف است طایری چو تو در خاکدان غم
زینجا به آسمان وفا می‌فرستمت

۳ در راه عشق، مرحلهٔ قُرب و بُعد نیست
می‌بینمت عِیان و دعا می‌فرستمت

۴ هر صبح و شام، قافله‌ای از دعای خیر
در صحبت شِمال و صبا می‌فرستمت

۵ تا لشکر غمت نکند مُلک دل خراب
جان عزیز خود به نَوا می‌فرستمت

۶ ساقی، بیا، که هاتف غیبم به مژده گفت:
با درد صبر کن، که دوا می‌فرستمت

۷ ای غایب از نظر، که شدی همنشین دل
می‌گویمت دعا و ثنا می‌فرستمت

۸ در روی خود تفرّج صُنع خدای کن
کایینهٔ خدای‌نما می‌فرستمت

۹ تا مطربان ز شوق مَنت آگهی دهند
قول و غزل به ساز و نوا می‌فرستمت

۱۰ حافظ، سرود مجلس ما ذکر خیر تست
تعجیل کن، که اسب و قبا می‌فرستمت

۱. اذْهَبْ بِکِتابی هذا فَاَلْقِهِ اِلیهِم... الآیة (نمل ۲۸)
(از آنجا که در کلّ شعر از قرآن کریم و کریمهٔ نمل بهره‌گیری متعدد شده است، به سخن پایانی بنگرید.) غزل به گمانم متأثر از غزل همروال خاقانی است، که آن هم دربارهٔ پیک و پیام است:

ای صبحدم، ببین که کجا می‌فرستمت نزدیک آفتاب وفا می‌فرستمت
(دیوان ۵۵۷)

که عجالتاً شباهتی مشهود در لخت دوم با لخت مشابه در بیت دوم حافظ دارد، و بقیه هم بی‌شباهت نیست. خاقانی خود از پیشروان غزلسرایی پارسی (پس از سنایی و انوری) و دارای سهم قابل توجه در تکامل این قالب و ابتکارهای چشمگیر در آن است و بهره‌گیری‌های حافظ هم از غزل او کم نیست.

خواجو:

ای صبا، حال جگرگوشهٔ ما چیست، بگو در دل آن مه خورشیدلقا چیست، بگو...
از برای دلم، ای هدهد میمون، آخر حال بلقیس چه و حال سبا چیست، بگو
(دیوان ۷۵۰)

هدهد: = مرغ یا طایر سلیمانی، بوبو سلیمانی، شانه به سر، نیز یک رشته واژه که ظاهراً برگرفته از نام‌آوا (اسم صوت) است چون پوپک، پوپو، پوپ، پوپه، پوپوک (pupuk)، پوپویَک و غیره، که در همهٔ آنها «ب» هم به جای «پ» آمده است. منیژهٔ عبداللهی به نقل از اساس اشتقاق فارسی ۴۰۴ از سنجش صورتهای مذکور با معادل لاتینی آن upūpa [انگلیسی hoopoe – م] به وسیلهٔ مؤلف آن سخن می‌گوید که حکم بر آن کرده که اینها همگی نام‌آوایند. (فرهنگنامهٔ جانوران ۲، ۱۱۷۹؛ برای اطلاع بیشتر دربارهٔ این پرنده، نک. کلّ بخش زیر نام «هدهد».) آن را پیک، برید، هادی یا راهنما و نظایر اینها هم لقب کرده‌اند، به دلیل تیزبینی و دورپروازی آن. در زبان تازی نیز او را با کنیه‌هایی خوانده‌اند که معنای پیامگزاری و خبررسانی دارند، مثل ابوالاخبار، ابوالربیع (از آن روی که بشارت بهار می‌دهد) و نیز بدین لحاظ که پیام عبادت و ایمان هم بدان نسبت داده‌اند، به ابوسجّاد و ابوعبّاد هم اشتهار دارد. در زمینهٔ مضاف و منسوب‌ها هم مطالبی درباره‌اش هست، همچون عذابُ‌الهدهد، زیرا سلیمان وی را تهدید به آن کرد. (نک. ثمارالقلوب، ترجمه ۳۶۵) نَتْنُ‌الهدهد (بدبویی آن، همان ۵۲۳) هدهد سلیمان: مَثَل از موجود کوچک‌اندامی است که به دلیل دانایی بر دیگران برتری می‌یابد تا بدان جا که راهنمای سلیمان می‌شود. (نک. همان ۵۴۲.) دربارهٔ او، گذشته از آنچه در قرآن ذکر شده، در تفاسیر و قصص قرآنی نیز مطالبی آمده، از جمله ماجرای پیام‌آوریِ هدهد میان سلیمان و ملکهٔ صبا. (تفسیر سورآبادی ۲۸۵) کمک هدهد به حضرت موسی در نبرد او با عوج بن عنق (همان ۸۹) و سایر منابع. و اما مضامین شعری دربارهٔ این پرنده (که بسیار هم هست) بر دو گونهٔ کلی است: یکی حول کار و

نقش او چونان پیامگزار و راهنمایی‌کننده، و دیگر پیرامون تاج یا کاکل یا شانه‌مانندِ روی سر او. گاهی هم این‌دو را به هم پیوسته و آن تاج را به شکل مکتوب طومارگونهٔ همراه او یا نامه را در درون آن تصویر کرده‌اند. منوچهری هدهد را با جامهٔ بَریدها با نامه‌ای روی سر توصیف کرده که آن را گاهی باز می‌کند و گاهی فرو می‌پیچد و می‌بندد، که ظاهراً مراد او تغییر شکل تاج هدهد با وزش باد است:

هدهدک پیک بریدیست که در ابر تَنَد — چون بریدانه مرقّع به تن اندر فکند

راست چون پیکان، نامه به سر اندر بزند — نامه گه باز کند، گه به هم اندر شکند

(دیوان ۱۸۸)

در قصص قرآنی به هدهد سلیمان نام یعفیرا و به هدهد ملکهٔ سبا (بلقیس) نام عفیر داده شده است. (قصص قرآن مجید ۲۸۵) او معمولاً موصوف به خوش‌خبری است: «هدهد گفت: وَ جِئْتُکَ مِنْ سَبَأٍ بِنَبَأٍ یَقِینٍ (نمل ۲۲) آورده‌ام به تو از سبا خبری بی‌گمان: یافتم زنی را که پادشاهی دارد بر قوم سبا و هرچه در باب مملکت بباید، دارد و او را تختی بزرگ است.» (همان ۲۸۷؛ چنان که خواجه هم می‌گوید: صبا به خوش‌خبری هدهد سلیمان است... ۱۴۱/۵) «و هدهد به دلیل حمل چنین خبری در هوا به ناز می‌رفت. آنگاه که یک باز بر او خرده گرفت که از جای خود به در شده و به ناز پرواز می‌کند، گفت: بلی، زیرا که نام حبیب دارم و نامهٔ حبیبِ حبیب دارم.» (همان ۲۸۷ـ ۲۸۸).

هدهد در داستانهای رمزی نیز دارای همان نقش نمادینی است که نظایر آن را در اشعار می‌بینیم. پورنامداریان در بحث از منطق‌الطیر عطار و تأثیرپذیری آن از «رسالة‌الطیر» احمد غزالی، بر آن است که عطار طرح داستانیِ اجتماع مرغان برای اختیار پادشاه و روی آوردن به درگاه سیمرغ و رسیدن تنها سی مرغ بدان بارگاه را از احمد غزالی گرفته اما قرار دادن هدهد چون پیر و راهنمای مرغان در طی سفر را از خود افزوده است. ویژگیهای فطری و اساطیری هدهد، وی را مستعد پذیرش چنین نقشی کرده، چنان که این مرغ تیزبین، که از اوج آسمان، آب را در قعر زمین تشخیص می‌دهد، راهنمای سلیمان در جستن آب و نیز سفر به سوی ملکهٔ سباست. در «لغت موران» سهروردی، رمز پیر و حکیمی دل‌آگاه است که در میان بومانِ روزکور افتاده. در «صفیر سیمرغ» رمزِ نفْس ناطقه است که استعداد سیمرغ شدن دارد، و در «قصة الغُربة الغربیه» پیام‌آور الهام یا خود قوّت الهام است. (رمز و داستانهای رمزی ۳۶۵ـ۳۶۶) عطار داستان خود را با ذکر هدهد، به دلیل اهمیت او در آن، آغاز می‌کند:

مرحبا، ای هدهدِ هادی شده / در حقیقت پیک هر وادی شده
ای به سرحدّ سبا سَیر تو خوش / با سلیمان منطق‌الطیر تو خوش
صاحب سرّ سلیمان آمدی / از تفاخر تاجوَر زان آمدی
(منطق‌الطیر ۳۴)

سبا: =سَبَأ، که محمد بن طاهر مقدسی در مطلبی در نسبت اهل یمن می‌گوید: اصل نام را گفته‌اند مردی یمنی به نام عبد شمس بن یشجب بوده و دلیل نامگذاری او به «سبأ» این‌که نخستین کسی است از عرب که در جنگْ عده‌ای را اسیر (= سَبْی) کرد. (آفرینش و تاریخ ۲، ۶۳۰) «شهری است که بوده است میان آن و میان صنعا سه‌روزه راه، بنا کرده آن را سبأ بن یشجب بن یعرب بن قحطان. شهری بود به غایت استحکام، بسیار آبادان، یاد فرموده آن را حقِ علیم به قول قدیم خود: لقد کانَ لِسَبَأٍ فی مسکنِهِمْ... الآیة (سبأ ۱۵) پس چون زمان بلقیس شد بنا کرد وی در میان دو جبل سدّی را از سنگ و قیر [...] و درختان نشاندند و زراعتها کاشتند، و گشت سبا احسن بلاد خدا...» (ترجمهٔ آثارالبلاد ۱، ۴۶ـ۴۷) نام قوم و مملکتی در جنوب غرب جزیرةالعرب در هزارهٔ اول ق. م. قوم سبا یکی از سه قومی بودند که در تاریخ عربستان جنوبی نقش مهمی داشته‌اند (دو قوم دیگر: معینیان و حِمْیَریان). آنان را نخستین قوم عربستان جنوبی شمرده‌اند که به آستانهٔ تمدن گام نهادند. در عهد عتیق شِبا (šebā) خوانده شده. در «کتاب اول پادشاهان» قصّهٔ رفتن ملکهٔ سبا به دربار سلیمان آمده و اسم بلقیس که به او داده‌اند موجب مزید شهرت آن شده، که در منابع اسلامی شاخ و برگ بسیار یافته است. سبا یا شبای عهد عتیق احتمالاً مشتمل بر یمن و حَضْرَمَوت کنونی بوده ولی محل آن به درستی معلوم نیست. قدیمترین اشاره به سبائیان در مآخذ غربی در منابع یونانی سدهٔ ۳ ق. م. بوده. جایگاه ایشان در جایی است که اکنون یمن است. حاصلخیزی و پرباران و نزدیکی به دریا و قرار گرفتن بر سر راه هند، مزیتی قاطع برای این سرزمین نسبت به حجاز فراهم آورد و مدتها پیش از ظهور اسلام این ناحیه را مرکز تمدنی شکوفا ساخت. (مصاحب، به تلخیص) ملکهٔ سبا را بنت شراحیل یا شرجیل گفته‌اند.

بنگر که از کجا به کجا: ناظر به فاصله‌ای است میان سلیمان و ملکهٔ سبا، که مطابق تفاسیر هشتاد فرسنگ (قدیم) بوده، ضمن این‌که فاصلهٔ شاعر با مخاطب مورد نظر او را نیز در بر می‌گیرد. و اما به نظر این نگارنده، مجاورت میان مکّه و سبا سبب شده تا نماد سبا با تمامی آرزوانگیزی‌ها و شوق و امیدی که در دل آن است، کم یا بیش حامل ذهنیت سرایندگان از کعبه نیز باشد، که دلیل فراوانی ذکر سبا همراه با تمامی بشارتها و

تصورات دلپذیر آن نیز تا حدودی همین امر بوده است. خواجه به تنهایی سه بار از سبا در غزلهایش سخن گفته و خواجو تنها در دیوانش شش بار از آن یاد کرده است.

۳. بیت با توجه به واژه‌های «قرب» و «دعا» احتمال می‌رود ناظر به این آیه نیز باشد: و اِذا سَألَکَ عِبادی عَنّی فَاِنّی قریبٌ اُجیبُ دعوةَ الدّاعِ اذا دَعانِ... الآیة (بقرة ۱۸۶) هاشم جاوید هم چنین نظری دارد. (حافظ جاوید ۲۶)

خواجو:

در راه عشق، بُعد منازل حجاب نیست دوری گمان مبر که بود مانع وصال

(دیوان ۴۵۲)

قُرب ـ بُعد: قشیری: «قرب نزدیکی بود به طاعت و متّصف شدن اندر دوام اوقات به عبادت وی. اما بُعد آوردن مخالفت بود و برگشتن از طاعت، و اول بعد دوری بود از توفیق. پس از آن بعد بود از تحقیق، پس بُعد از توفیق، بعد حقیقت بود.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۲۴) عبّادی: «قرب مرتبه‌ای است که رونده را پدید آید که حُجُب و اسباب برخیزد و مسافت دراز منقطع گردد تا همه احوال و افعال او به نور خَفْی منوّر گردد و هرچه کند و گوید در آفرینش، هیچ کس را مُخالِط و مستمع و مرجع نبیند الّا حق را، و به دل و به جان و به همت و خاطر به حق تعالی نزدیک باشد و در اخلاق ایزدی نزدیکی جوید. تقرّب دیگر است و قربت دیگر، آنچه تقرب است از حرکت عبودیت است و آنچه قرب است از جود الهیت. و قربِ رونده به باری تعالی نه به صورت باشد و نه در جهت و نه از راه علت، بل که به محض معرفت دل و اتصال جان باشد، و هرکه از راه حس و حرکت و وهم و خیال به خداوند تعالی تقرب جوید آن تشبیه باشد. قرب خداوند تعالی از امثال و اوصاف و اَشباه و اتصال و انفصال و ارتحال و نزول و حلول و وصول منزّه است و با کسی او به هیچ وجه از وجوهْ پیوند ندارد و نگیرد به چیزی از چیزها [...] و در جمله، قرب و بُعد از تحرّک است و این از ترکیب و قبول حدود باشد و حضرت عزّت ازین اوصاف منزه است [...] و چون رونده به صورت قناعت نکند و از وسایط بگذرد به خلوت حق راه یابد قربت باشد.» (التصفیه فی احوال المتصوفه ۱۹۵ـ۱۹۶) عزیز نسفی قایل به چهار گونه قرب است، که عقل فقط به سهٔ اول راه دارد و از دریافت چهارمین بی‌بهره است: قرب زمانی، قرب مکانی، قرب صفتی (این که مثلاً بایزید بسطامی به حضرت مصطفی (ص) نزدیکتر است از عتبه و شیبه، اگرچه بایزید به زمان و مکان دورتر از آن‌دو بود) و چهارم قرب خدا با هر موجودی و سرّ «و هُوَ مَعَکُمْ اَینَما کُنتُمْ» جز عارف صاحب‌بصیرت نداند،

اما چون جلالت این قرب بر عارف سایه افکند در نظر عارفْ قرب انبیا و اولیا و کافران و اشقیا و مورچه و پشه با حق تعالی یکسان گردد، کما فی قوله تعالی: ما تَریٰ فی خلقِ الرّحمنِ مِن تفاوت. وَ لِلّهِ المشرقُ و المغربُ فَاَینَما تُوَلّوا فَثَمَّ وَجهُ اللهِ [به ترتیب: ملک ۳ و بقرة ۱۱۵] (مقصد اقصی ۲۳۰ـ۲۳۱) قرب عبارت است از زوال حس و اضمحلال نفس. ابویعقوب سوسی: تا وقتی که بنده احساس قرب کند، به خدا نزدیک نشده است. (نیز در این باره، نک. رجایی، فرهنگ اشعار حافظ ۵۴۱ـ۵۴۹، ذیل «قرب و بعد».)

۴. شِمال یا شَمال: «آمدن باد شمال از سوی قطب است از دست چپ آنک روی سوی مشرق دارد. و این سو را شمال خوانند به تازی [...] و آمدن باد جنوب از برابری قطب است از دست راست آنک روی به مشرق نهد.» (ابوریحان، التفهیم ۶۳ـ۶۴) نظامی عروضی دربارهٔ خیام: «او گفت: گور من در موضعی باشد که هر بهاری شمال بر من گل‌افشان می‌کند.» (چهار مقاله ۶۰) نظامی گنجه‌ای هم در بیان این‌که استعداد او هنوز شکوفان نشده:

سرخ گلی غنچه‌مثالم هنوز منتظر باد شمالم هنوز
(مخزن ۴۵)

صبا: نک. ح ۱/۲.

شمال و صبا در این بیت او نیز با هم آمده‌اند:

عزیز من، که بجز باد نیست همرازم بجز صبا و شمالم نمی‌شناسد کس

در هر حال، هیچ‌یک از این دو باد در دلپذیری، شکوفانندگی غنچهٔ گل و دل آدمی و مژده‌بخشی دست‌کمی از دیگری ندارد.

۵. لشکر غم: و همانندهای آن سپاه غم و خیل غم، در اشعار غنایی، حاصل پیوند تصاویر نظامی و رزمی با عناصر عاشقانه است؛ خاقانی:

خاقانیا، سپاه غم آمد دومنزلی جان را دواسبه خیز به خدمت به در فرست
(دیوان ۵۵۹)

سعدی:

سعدیا، لشکر سلطان غمش ملک وجود هم بگیرد که دمادم یزکی می‌آید
(غ ۲۹۱)

خود خواجه: اگر غم لشکر انگیزد... (۳۶۷/۲) چه شکر گویمت، ای خیل غم... (۳۱۷/۴)

نوا: =گرو، گروگان، وثیقه، رهن (دهخدا، معین) بدین معنی، کاربردی است بس کهن، که در نخستین متون شعر و نثر دری به کار رفته، از جمله بارها در شاهنامه؛ برای نمونه، افراسیاب پس از شکست یافتن از سیاوش، در پاسخ شهزاده که از او گروگان خواسته است:

فرستاد باید بَرِ او نوا اگر بی‌گروگان ندارد روا
(۳، ۵۸)

نظامی (که گمان می‌کنم حافظ از بیت او نیز تأثیر برده باشد):

من به قناعت شده مهمان دل جان به نوا داده به سلطان دل
(مخزن ۵۱)

جرفاذقانی: «با او مواقفه‌ای بست و پنجاه سر فیل از خیار فیلان او بستد و پسری را به نوا فراگرفت تا از عهدهٔ قرار مواقفه بیرون آید، و او را بازگردانید.» (ترجمهٔ تاریخ یمینی ۲۰۹) رشیدالدین فضل‌الله: «اتابک [سعد بن زنگی] مِلک زوزن را وسیلت ساخت تا سلطان او را به جان امان داد [...] و پسر مهتر زنگی را به نوا بگذاشت، آنگاه اجازت مراجعت یافت.» (جامع‌التواریخ ۱، ۳۴۱) عبدالرزاق سمرقندی (که بیانگر استعمال آن دست‌کم تا سدهٔ نهم است): «چون شاه شجاع اصفهان را محاصره کرد سید جلال میرمیران به خضوع و خشوع تحریک سلسلهٔ عنایت نمود و یک پسر خود را به نوا فرستاده مبلغی خطیر تقبل کرد.» (مطلع سعدین، قسمت اول ۲۷۸) اگرچه نوا همچون هر گروگانی شامل انسان و غیر انسان، هردو، می‌شده، لیکن بسامد بالای آن در مورد گروگان انسانی نشان می‌دهد که عملاً بیشتر به همین نوع مربوط می‌شده، همچنان‌که از شواهد یاد شده نیز پیداست. انوری هم در فرهنگ خود آن را چنین تعریف می‌کند: رسم بوده که وقتی حاکمی را به ولایتی بزرگ می‌فرستادند پسری از آنِ او را در درگاه نگاه می‌داشتند تا عصیان و خروج نکنند... تا آخر. (اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی، ذیل «رهینه»)

و اما «جان عزیز خود به نوا فرستادن» را هاشم جاوید متأثر از متون تفسیری می‌داند، آنجا که ملکهٔ سبا برای پیشگیری از تاختن لشکر سلیمان و خراب کردن ملک، بر آن شد تا خود به نزد سلیمان (به نوا) برود. (حافظ جاوید ۲۸) در صحت کلّی بحث ایشان (که نمونه‌هایی را از آن در سخن پایانی خواهم داد) تردیدی نیست، اما در این که این تعبیر خواجه هم برگرفته از تفاسیر و قصص قرآنی، یا دقیقتر بگوییم: فقط برگرفته از این منابع، باشد جای تردید هست. آیا جناب جاوید رفتن بلقیس

به نزد سلیمان را لزوماً به گروگان کردن خود معنی می‌کنند؟ پس فعل «فرستادن» اینجا چه می‌کند؟ گمان می‌کنم قدری در ایجاد این رابطه، اگر نگوییم تکلف، باری زیاده پای‌فشاری می‌فرمایند، چون، به گمان بنده، این مضمون بیش و پیش از هرچیز متأثر از دو کس است: یکی نظامی در بیت پیشگفته و «جان به نوا داده به سلطان دل» که تمامی عناصر مورد نیاز را دارد؛ و دیگر (شاید هم مهمتر، به دلایل زبانی) بیت فردوسی از زبان سیاوش به افراسیاب (که پاسخ این‌یک را پیشتر به شاهد نقل کردم) بنگریم:

چو پیمان همی کرد خواهی درست — که آزار و کینه نخواهیم جست
ز گُردان که رستم بداند همی — کجا نامشان بر تو خواند همی
برِ من فرستی به رسم نوا — که باشد به گفتار تو برگوا
(۳، ۵۷)

اگر با دقت به بیت آخر بنگریم، انطباق سخن خواجه را با آن از نظر «به نوا فرستادن» می‌بینیم. بنابراین، و با توجه به تسلط کامل حافظ بر هردو متن (که گمان می‌کنم جناب جاوید بدان خستو باشند) این‌دو چونان آبشخور این سخن خواجه بسنده‌اند، گو این‌که در این گونه موارد، اظهار نظر قطعی و جزمی نمی‌تواند معقول باشد، و بعید هم نیست که او از متون ادبی و تفسیری و قصص توأماً تأثیر گرفته باشد.

۶. هاتف: اسم فاعل است از مصدر هَتْف = آواز دادن؛ می‌گویند: هَتَفَتِ الحَمامة = آواز داد کبوتر. (صحاح) هَتْف و هُتاف = ندا دادن، هاتف یعنی هرآنچه صدا دردهد. (جمهرة) این معنای لغوی بود، اما هاتف در اصطلاح دین و عرفان هرگونه صوت و صدایی از منشاءِ غیبی و نامرئی است که لزوماً هم به زبان و گفتار یا به صورت صوت واقعی و محسوس نیست، بلکه می‌تواند شامل نداها و صداهای درونی نیز باشد و عملاً هم بیشتر از گونهٔ اخیر است. عزیز نسفی هاتف را به همراه واژه‌های همسنخ یا نزدیک به آن یعنی الهام، خواب راست و وحی، از نظرگاه اهل شریعت، حکمت و وحدت (= تصوف و عرفان) بیان می‌کند، که شاید نقل خلاصه‌ای از آن سودمند افتد: «اهل شریعت می‌گویند که ملائکهٔ سماوی وقتها مصوَّر شوند و با بعضی از آدمیان سخن گویند و می‌گویند که ما ملَک و رسول خداییم و به کاری آمده‌ایم، چنان‌که در قرآن از قصهٔ مریم و از قصهٔ ابراهیم خبر می‌دهد [...] و وقت باشد که این صورت بر آدمی ظاهر نشود، اما به آدمی سخن گوید و کاری فرماید و از حالی خبر دهد. و آن آواز را آواز هاتف گویند.» آنگاه سه واژهٔ دیگر را بدین گونه تعریف می‌کند: «هر وقت

که ملائکهٔ سماوی سخن به دل آدمیان القا کنند، آن القا اگر در بیداری باشد نامش الهام است؛ و اگر در خواب باشد نامش خواب راست [= رؤیای صادقه ـ م] است. و هر وقت که ملائکه مصوَّر شوند و بر انبیا ظاهر گردند و سخن خدای به انبیا رسانند نامش وحی است.» سپس می‌گوید: «اهل حکمت می‌گویند که این صورتها که گفته شد بر کسی ظاهر شوند که آن کس را قوّت خیالی غالب باشد. و این هر کسی را نباشد [...] این صورتها نه ملائکه‌اند، از جهت آن‌که ملائکهٔ سماوی همیشه در مقام خود باشند و به کار خود مشغول بوند و به غیر کار خود کاری دیگر نتوانند کرد.» عزیز در اینجا نظر اهل عرفان را بدین گونه بازمی‌گوید: «ملائکهٔ سماوی جمله پاک و صافی‌اند و جمله علم و طهارت دارند. هرکه به ریاضات و مجاهداتْ خود را پاک و صافی گرداند و علم و طهارت حاصل کند، او را با ملائکهٔ سماوی مناسبت پیدا آید. و چون مناسبت پیدا آید، همچون دو آیینهٔ صافی باشند که در مقابلهٔ یکدیگر بدارند.» (الانسان‌الکامل ۲۳۹ـ۲۴۱، با گزینش) واسطهٔ هاتف را دل آدمی گفته‌اند؛ خاقانی: «و هر زمان هاتف غیب از پردهٔ دل آواز می‌دهد که: سلامٌ علیک.» (منشآت ۲۱۶) نصرالله پورجوادی: هاتف غیبی لزوماً آوازی نیست که مستقیماً از زبان خداوند شنیده شود، و لزوماً فرشته هم نیست. هواتف موجودات گوناگون بوده‌اند. روزبهان بقلی شیرازی در کتاب مشرب‌الارواح فرشتگان و جنّ و حوران بهشتی و نیز حیوانات و درختان و کوهها و حتی صفات و افعال را از زمرهٔ هواتف برشمرده است. («لسان‌الغیب: زبان حال در دیوان حافظ»، نشر دانش، س هفدهم، ش سوم، پاییز ۱۳۷۹، ص ۶ـ۷؛ با ارجاع به مشرب‌الارواح، تصحیح نظیف محمد خواجه، استانبول، ۱۹۷۳، ص ۲۲۶.)

حافظ و هاتف: آیا خواجه به راستی با هاتف یا هواتف سر و کار و گفت و شنود داشته است؟ نمی‌دانم، و لزومی هم نمی‌بینم که بدانم و لاجرم همچون بسی دوستداران او امور یا دعاوی شاعرانه را برابر با حاقّ حقیقت و عین واقعیت بینگارم و این همه کشف و کرامات به او نسبت دهم. برایم همین بسنده است که بدانم و بگویم که هواتف چگونه و به کدام اَشکال در اشعار او آشکار شده است. عرفان‌پژوه عصر ما نیز چنین نظری دارد: هاتف وقتی به دست شعرا می‌افتد لزوماً به معنای ندایی که از عوالم روحانی به گوش دل مرد خدا یا ولی‌الله می‌رسد نیست. هاتف، هرچند که پند می‌دهد، ولی پند او گاهی مربوط به امور عادی زندگی است، مثلاً برای مدیحه‌گویی یا این‌که شخص چگونه حق مطلبی را ادا کند. به طور کلی، ندای هاتف، بخصوص در شعر، مثل سخن گفتن به زبان حال است، یعنی یک شگرد ادبی و نوعی

شیوهٔ بیان و روایت کردن است. (همان‌جا؛ برای اطلاع بیشتر دربارهٔ هاتف، نک. بحث مفصل ایشان در: زبان حال در عرفان و ادبیات پارسی ۷۰۷ـ۷۴۲.)

هاتف در شعر حافظ بر دو گونهٔ کلّی است: الف. هاتف در بافت و فضایی عارفانه، به منزلهٔ ندایی که شاعر مدعی است غیبی یا قلبی و به هر حال عارفانه است، مثل:

هاتف آن روز به من مژدهٔ این دولت داد   که بران جور و جفا صبر و ثباتم دادند

که در غزلی است که می‌توان آن را عارفانه‌ترین (و به دلیل استعمال برخی اصطلاحات تصوف: صوفیانه‌ترین) غزل او خواند، به‌ویژه که شائبهٔ مدح یا خلط با اغراض دنیوی در آن مشهود نیست، اگرچه پذیرفتن یا نپذیرفتن آن به منزلهٔ حقیقت، بستگی به تلقی خواننده دارد. این نگارنده تنها می‌تواند بگوید شکل و شیوهٔ بیان کاملاً عارفانه است. اما در خصوص بیت متن می‌توان گفت: هاتف اگرچه در بیتی با شیوهٔ عارفانه‌پردازی است و مضافاً در محیطی قرار دارد که گمان عارفانگی در آن می‌رود، لیکن از آن روی که غزل مختوم به بیتی با انگیزهٔ آشکار مدحی یا به هر حال دنیوی است، داوری دربارهٔ آن دشوارتر از مورد قبلی است. ب. هاتف در جایی که حتی خود شاعر هم دعوی عارفانه بودن آن را ندارد یا نمی‌تواند داشته باشد:

سحر ز هاتف غیبم رسید مژده به گوش   که دور شاه شجاع است، مَی دلیر بنوش

باز در مطلع یک غزل:

هاتفی از گوشهٔ میخانه، دوش   گفت: ببخشند گنه، مَی بنوش

ولی با این فرق که این‌یک در شعری است که همچون غزل حاضر به شیوه و روال عارفانه است و درست مثل آن در پایان به مدح می‌رسد، البته مدحی آشکارتر، آن هم نه در یک، بلکه سه بیت. ملاحظه می‌کنیم که نمونه‌های یاد شده از نظر کم و کیف عارفانگی با همدیگر متفاوت و در درجاتی مختلف از حیث مشکل تشخیص هویت هاتف‌اند.

سرانجام، همچنان‌که اشاره شد، هاتف می‌تواند به گونه‌های مختلف باشد. بنابراین در شعر حافظ می‌توان هاتف را به برخی موارد دیگر هم که لفظ «هاتف» در آنها قید نشده ولی شاعر آنها را نیز چونان ندای هاتف توصیف کرده تعمیم داد، مثل اصواتی یا نغماتی که می‌گوید آنها را شنیده است، چون:

چه ساز بود که بنواخت دوش آن مطرب   که رفت عمر و دماغم هنوز پر ز هواست؟

ندای عشق تو دوشم در اندرون دادند   فضای سینه ز شوقم هنوز پر ز صداست

سروش نیز در شمار هاتفان است:

چه گویمت که به میخانه، دوش، مست و خراب　　سروش عالم غیبم چه مژده‌ها دادست؟

با درد صبر کن...: «پیغامبر گفت: ما اَنزلَ اللهُ مِنْ داءٍ اِلّا انزلَ لَهُ شِفاءً.» (یواقیت‌العلوم ۲۱۰) حدیث دیگر: «تَداووا فَاِنَّ الّذی اَنزلَ الداءَ انزل الدواءَ، گفت: دارو کنید، که آن کس که درد فرستاد، دارو نیز فرستاد.» (ابن‌القضاعی، ترک‌الاطناب ۴۰۹) و اما آنچه بیشتر مورد تأکید عرفاست درد است، نه درمان، چنان‌که بارها دیده‌ایم در متون و اشعار عرفانی که: بار خدایا: درد بر درد و تشنگی بر تشنگی بیفزای. خواجه هم بارها درد را (همچون غم) بزرگ داشته و از درمان با اکراه یا تمسخر یاد کرده و یا نهفته و بی‌درمان ماندن آن را بهتر از عرضه‌اش بر طبیب مدّعی دانسته است. لیکن به نظر می‌رسد مقام سخن در اینجا متفاوت باشد، چه شاعر در کلّ غزل از گشایشی که در کار او (احتمالاً به لطف ممدوح یا صاحب آن «مجلس» بیت آخر) پدید آمده، سخن داشته است. اگر چنین نبود، شاید بر مبنای برداشتهای یاد شده از درد، حتی می‌شد گفت که این درد، خودْ درمان است، همچنان‌که اگر اکنون هم کسی، با همهٔ این حرفها، چنین معنایی از بیت بگیرد، خطایی مرتکب نشده است.

۸. آیینهٔ خدای‌نما: نجم رازی این آیینه را نفس انسان می‌داند و در بیان علت غایی خلقت آدمی چنین می‌گوید: «از جملگی آفرینش نفس انسان بود که آینهٔ جمال‌نمای حضرت الوهیت خواست بود و مَظهَر و مُظهِر جملگی صفات او. اشارت در "خَلَقَ آدمَ علیٰ صورَتِهِ" بدین معنی باشد.» (مرصاد ۲ـ۳) هم او: «و در هر آینه که در نهاد آدم بر کار می‌نهادند در آن آینهٔ جمال‌نمای، دیدهٔ جمال‌بین می‌نهادند تا چون او در آینه به هزار و یک دریچه خود را بیند، آدم به هزار و یک دیده او را بیند.» (همان ۷۳) مولانا:

من ز لقای مردمان، جانب کُه گریزمی　　گر نبدی لقایشان آینهٔ لقای تو
(کلیات ۵، ۲۸)

فروغی بسطامی (عصر قاجار) در غزل معروفش:

با صد هزار جلوه برون آمدی، که من　　با صد هزار دیده تماشا کنم ترا
(دیوان ۶۵)

مشاهدهٔ صنع خدا در صورت خوبان از بنمایه‌های رایج شعر عارفانه است، و گمان نمی‌کنم در شعر هیچ شاعری به اندازهٔ غزل سعدی بازگو شده باشد، چون:

چشم کوته‌نظران بر ورق صورت خوبان　　خط همی بیند و عارف قلم صنع خدا را
(غ ۶)

باور مکن که صورت او عقل مـن بـبرد عقل من آن ببرد که صورت‌نگار اوست
(غ ۹۳)

سعدی، غرض از حقّهٔ تن آیت حـقّ است صـــد تـعبیه در تست و یکـی بـازنجستی
نقاش وجود این همه صورت که بپرداخت تـــا نـــقش بـــبینی و مـــصوِّر بـــپرستی
(غ ۵۲۴)

حافظ نیز بارها بر همین رابطه میان مصنوع و صانع تأکید دارد:

روی خوبت آیتی از لطف بر ما کشف کـرد زان سبب جز لطف و خوبی نیست در تفسیر ما
روی تـــو مگـــر آیـــنهٔ لطــف الهـیست حقّا که چنین است و درین روی و ریا نیست

نیز این بیت، که سخن تمام می‌کند:

مراد دل ز تماشای باغ عـالم چـیست؟ به دست مردم چشم از رخ تو گل چیدن

۹. قول و غزل: قول = لفظ عربیِ ترانه، غزل = لفظ پارسی آن؛ شمس قیس: «عادت چنان رفته است که هرچه از آن جنس [دوبیتی یا ترانه ـ م] بر ابیات تازی سازند آن را "قول" خوانند و هرچه بر مقطّعات پـارسی بـاشد آن را "غـزل" خـوانـند. اهـل دانشِ ملحونات، این وزن را "ترانه" نام کردند و شعر مجرّد آن را "دوبیتی" خوانـدند، بـرای آنک بناءِ آن بر دو بیت بیش نیست و مستعربهٔ آن را "رباعی" خوانند.» (المعجم ۱۱۴ـ ۱۱۵) سیروس شمیسا هم آن را همان‌گونه تعریف می‌کند: قول و غزل = سرود، سرود ملحون، یعنی رباعی یا دوبیتی همراه با ساز و آواز، و نـه غـزل یـا تـغزل بـه مـعنای متعارف، و این‌که قولْ عبارت از الفاظ عربی و غزلْ الفاظ فارسی آن است. (نک. سیر غزل در شعر فارسی ۱۳ و ۱۶ـ۱۸.) قـول و غـزل ظـاهراً هـمان «پـارسیِ» بـه مـعنای اصطلاحی ترانه و سرود و غزل ملحون است، که پیشتر ذکر آن رفت. (ح ۵/۱۱) حافظ همچنین می‌گوید:

چه راه می‌زند این مطرب مقام‌شناس که در میان غزل، قـول آشـنا آورد؟

که به نظر می‌رسد در اینجا هم همان تفاوت و تمایز میان «قول» و «غزل» وجود دارد، بدین سان که احتمالاً می‌خواهد بگوید مطرب در ضمن شعر پارسی، اشعار عربی از نوع آشنای آن نیز می‌گنجانده است. شمیسا این را هم ذکر می‌کند که: از قرن هفتم به بعد، چون غزل یک قالب مستقل شده بود ظـاهراً شـاعران دیگـر واژهٔ «غـزل» را بـه معنای ترانهٔ ملحون به کار نمی‌بردند تا التباس پیش نیاید، و در این صورت یا «قول و غزل» را با هم می‌گفتند و یا شاید «قول» را مسامحتاً به معنی غزل می‌آوردند. (هـمان ۱۹) (نیز نک. «سرود» و «ترانه»، هردو در: ح ۳۵/۹.)

۱۰. احتمال می‌رود ایهامی در لخت نخست منظور شده باشد، بدین سان: الف ما در مجلس خود یاد تو می‌کنیم یا ذکر خیر تو می‌گوییم. ب. ذکرِ (=گفتنِ) نیکوی توست که سرود مجلس ماست، و «تعجیل کن» را از آن روی می‌گوید که شاعر هرچه زودتر برود تا مجلس بدون سرود یا این ذکر نیکو نماند. در کل هم این‌که شاعر از زبان شخص مورد نظر می‌گوید اسب و خلعت برایش می‌فرستد، همان حسن طلب معروف است.



خواجه در کل ساختار این شعر به‌ویژه از سورهٔ نمل و بعضاً از برخی سور دیگر دربارهٔ سلیمان و سبا و ملکهٔ آن تأثیر پذیرفته است. این امر را پژوهش هاشم جاوید، که به گمان من یکی از دقیقترین مباحث تطبیقی میان شعر حافظ با قرآن از نوع سنجش یک شعر کامل با یک سورهٔ واحد از آن است، نشان می‌دهد (اگرچه مختصر ملاحظاتی هم دربارهٔ آن داشتم.) این بحث کاملاً مرتبط و متناسب با بحثهای ساختاری در این دفتر است، اما از آنجا که نقل تمامی فقرات آن، گذشته از وصمت پخته‌خواری، بیرون از مجال و گنجایی است، می‌توانم خلاصه‌ای را از بهره‌ای که از سنجش ایشان برده‌ام ذکر و خوانندگان را پیشتر به آن بازبرد دهم. (حافظ جاوید ۲۶ـ۳۰) قرب و بعد: نمل ۱۸۶ (که به غلط آمده: ۸۶ـ ۸۷.) و نیز معارج ۶ و ۷، که «با درد صبر کن» را هم به آیهٔ ۵ همین سوره مربوط دانسته‌اند. صبا را (که هدهد مشبهٌ‌بهِ آن است) به: وَ لِسلیمانَ الریح... سبأ ۱۲؛ صبح و شام: به «غدوّ» و «رواح» در همین آیه؛ تا لشکر غمت...: نمل ۳۴، و نیز ۳۷ (که متضمن تهدید سلیمان به لشکرکشی به سباست.) لخت دوم همین بیت، یعنی جان خود به نوا فرستادن به مطلب تفاسیر دربارهٔ پیشقدم شدن بلقیس برای رفتن به نزد سلیمان؛ ای غایب از نظر...: به غیبت هدهد از چشم سلیمان به فحوای آیه ۲۰ از همان سوره، و آن را چنین تعبیر کرده‌اند که هدهدْ غایب از نظر سلیمان و همنشین دل بلقیس شده است. سرانجام اسب و قبا فرستادن برای حافظ را به هدایایی ارتباط داده‌اند که بلقیس مطابق قصص و تفاسیر برای جلب قلب سلیمان و رهانیدن مُلک خویش به او داد. اما در مورد قبول یا عدم قبول نظر و تعبیر و توجیه ایشان، خوانندگان این سطور باید به سخنان خود ایشان مراجعه و اخذ تصمیم کنند، اگرچه در باب کلیت تأثیرهای برگرفته از قرآن و به‌ویژه سورهٔ نمل و سبأ تردیدی وجود ندارد.

و اما در مورد کلیت محتوای غزل (بجز بیت آخر، که غرض مشخصی دارد) چنانچه قصد کاوش اندیشهٔ شاعر در میان باشد جای بحث هست، مثلاً این‌که آیا مراد او صرفاً بیان معانی عارفانه بوده یا می‌خواسته تمامی این مضامین و آبشخورها و بسترهای قرآنی و تفسیری را به هم بیامیزد (یا به اصطلاح شیره و شربت کند) و در جهت حصول امور دنیوی و شخصی به کار اندازد. شاید گروهی چنین و گروهی چنان بگویند. اما این نگارنده نمی‌تواند پاسخی دقیق و قطعی به پرسش بدهد، یا، اگر صمیمانه‌تر بگوید، ترجیح می‌دهد پاسخ را برای خود نگاه دارد و یا آن را به کاوشگران محتوی و قلب و روح شاعر واگذار کند. نگارنده مطابق روش کلّی خویش تنها می‌تواند بگوید: غزل از نظر شکل و شیوه عارفانه است و «باطن را خدای داند»، همچنان‌که در سایر موارد هم کوشیده است تا بر مبنای همین معیار سخن گوید. چنان‌که در جای خود گفته شده، امکان این هست که شاعر از هر چیزی، از جمله تصوف و عرفان، عشق و غیره استفادهٔ ابزاری برای فلان یا بهمان مقصود کرده باشد، ولی آیا باز در مآل امر می‌توان به غیب‌گویی در اسرار دل و درون و زوایای روان و منش او پرداخت؟

۱ ای غـایب از نـظر، بـه خـدا مـی‌سپارمت
جـانم بسـوختی و ز جـان دوسـتدارمت
۲ تـا دامـن کـفن نکشـم زیـر پـای خـاک
بـاور مکـن کـه دست ز دامـن بـدارمت
۳ مـحراب ابـرویت بـنما، تـا سحرگهی
دست دعـا بـرآرم و در گـردن آرمت
۴ گـر بـایدم شـدن سـوی هـاروت بـابِلی
صـد گـونه جـادویی بکـنم تـا بـیارمت
۵ خواهم که پیش مـیرمت، ای بـیوفا طـبیب
بـیمار بـازپرس، کـه در انـتظارمت
۶ صـد جـوی آب بسـته‌ام از دیـده در کـنار
بـر بـوی تـخم مـهر کـه در دل بکـارمت
۷ حافظ، شراب و شاهد و رندی نه وضع تست
فـی‌الجـمله مـی‌کنی و فـرو می‌گذارمت

۱. دوستدارمت: کتابت مناسب هـمین است. قـزوینی جـدا: دوست دارمت، کـه بیشتر می‌تواند به صورت فعل خوانده شود. اغلب چـاپهای انـتقادی مـثل خـانلری به صورت پیوسته دارند، اما انـجوی هـم جـدا نـوشته. اگـرچـه «دوست دارمت» بـا «دست... بدارمت» (این‌یکی یعنی دست کشیدن) به‌دلیل تـفاوت مـعنی نـمی‌توانـد تکرار قافیه شمرده شود، ولی باز صِرف عدم تکرارْ بهتر از تکرار کردن است.
۲. سعدی:

تا به گریبان نرسد دست مرگ   دست ز دامن نکـنیمت رهـا
(غ ۲)

خود خواجه:

دامن دوست به صد خون دل افتاد به دست   به فسوسی که کند خصم رها نـتوان کـرد

۳. تشبیه یا استعاره از ابرو به محراب (چه به دلیل خمیدگی و چه قداست) در شعر

خواجه نیز مثل دیگر غزلسرایان بسیار است، اگرچه هرکدام جای و جمال خود دارد. ابروی دوست را چون محراب به گاه نماز و دعا نگریستن از حیث محتوی دلالت بر رویکرد به جمال و عشقِ منبعث از آن می‌کند (در برابر زهد، که محراب مسجد از نمادهای رایج آن است). اما شکل بیان از لطایف‌الحیلی است که شاعرِ همیشه شوخ‌طبع ما کم ندارد، چنان‌که کاری که با «دست دعا» می‌کند گویای تسلط او بر زبان و رفتار با آن است:

ای دوست، دست حافظ تعویذ چشم‌زخم است
یا رب، ببینم آن را در گردنت حمائل

شاید لطف بیان در بیت متن در این باشد که: محراب عبادت را که نشان کسی بدهی دست به دعا بالا می‌برد، اما حافظ ظاهراً منتظر اجابت نمی‌ماند، یا درست‌تر: دعا را اجابت شده می‌انگارد و لذا دستِ بالا رفته را بلافاصله قدری می‌پیچاند تا گردن دلدار را در خود فروگیرد. و اما در همین باب محراب و عبادت، شاعر گاه مدّعی آن می‌شود که محراب ابروی دوست سبب می‌شود تا حضور قلب او در نماز بر هم بخورد؛ سخنی تنها به زبان و اصطلاح اهل زهد، چراکه در عالم عشق، قبلهٔ راستینْ خودِ یار یا ابروی اوست، چنان‌که سعدی در خطاب به یار زیباروی می‌گوید:

دیگر از آن جانبم نماز نباشد		گر تو اشارت کنی که: قبله چنین است
(غ ۸۶)

و حافظ، همچنان به طنز:

می‌ترسم از خرابی ایمان، که می‌برد		محراب ابروی تو حضور نماز من

(در این باره، نک. ح ۳۹۲/۷.) نیز هم او می‌گوید: آن‌که می‌خواهد نماز در جهت قبلهٔ ابروی یار بخواند، وضوی آن را هم باید به خون جگر گیرد. (نک.ح ۱۲۷/۴.)

۴. وَ ما أُنزِلَ عَلَى ٱلْمَلَكَينِ بِبابِلَ هاروتَ و ماروتَ... الآیة (بقرة ۱۰۲)

هاروت (و ماروت) بابِلی: جوالیقی هاروت را اسم عجمی معرّب دانسته، (المعرّب ۳۴۶) ماروت را نیز. (۳۱۷) دو فرشته که پیوسته مردم را به گناهانشان نکوهش می‌کردند تا آزمون را خدای، آنان را به پیکر آدمیان درآورد و به زمین فرستاد. چون به زمین آمدند کاخی دلفریب دیدند. وقتی به سوی آن رفتند زنی زیبا دیدند، به او دل باختند و از او کام جستند. گفت: کام نیابید مگر آن‌که به این خانهٔ من سجده آرید، و سجده نشاید مگر آن‌که نخست باده نوشید. آنان نتوانستند در برابر شهوت ایستادگی کنند. مَی خوردند و سجده به خانه کردند و چون خواستند کام از زن برگیرند

دریوزه‌ای بر ایشان درآمد و عمل آنان دید و اندرز کرد و برفت. آنان از بیم رسوایی به دنبال او رفتند و او را کشتند تا رازشان فاش نشود. خداوند بر آنان خشم آورد و به سرزمین بابل فرستادشان و آنجا ماندند و مردم را جادُوِی آموختند. این بار خداوند آنان را از زمین برداشته بین آسمان و زمین نگونسار بازداشت، و اکنون نیز بر آن حال مانده‌اند تا به روز رستاخیز. (تفسیر محمدکاظم معزی در هامش قرآن مترجَم ایشان) علامهٔ طباطبایی متذکر اختلاف نظر عجیب مفسران در تفسیر آیه می‌شود و آنگاه خود با دقت خاص خویش به تفسیر و تتبع در این باره می‌پردازد. از جمله می‌نویسد: قوم یهود با اعتقاد به سحر و جادو به دو فرشته به نامهای هاروت و ماروت و قصهٔ مشهور آن‌دو استناد می‌کند، حال آن‌که نصّ کلام‌الله با سحر مخالف است. همچنین حضرت سلیمان به عنوان پیامبر معصوم چگونه ممکن است از قول شیاطین و ساحران پیروی کند؟ مفسر فقید معتقد است: انتساب پیروی از ساحران به حضرت سلیمان ربطی به قصهٔ دو فرشته ندارد بلکه ناظر به باورهای خرافی قوم یهود است که داستانهایی از این قبیل را واقعی می‌پنداشته و واقعی به خلق فرامی‌نموده‌اند. (برای اطلاع بیشتر از بحث جامع ایشان، نک. المیزان ۱، ۲۳۳ـ۲۴۳؛ نیز نک. ترجمهٔ تفسیر طبری ۱، ۹۵ـ ۹۸.) ونسینک نام این‌دو را سریانی دانسته. (آرتور جفری، الفاظ دخیل) نظر دیگر این‌که از هئورتات و امرتات اوستایی (=خرداد و مرداد) است و مورد قبول عموم دانشمندان. (خزائلی، اعلام قرآن، جفری، همان)

بابِل: از شهرهای بزرگ و کهن بین‌النهرین است، اما در عصر اسلامی چندان چیزی از بزرگی آن بر جای نبوده و مؤلفان جغرافیا در این عصر از آن چون مکانی کوچک یاد کرده‌اند، مثلاً اصطخری: «بابِل دهی کوچک است، لیکن قدیمترِ همهٔ بناهای عراق آن است، و این اقلیم به بابل بازخوانند [...] گمان برم که به روزگار جایی بزرگ بوده‌ست. گویند که ضحاک بیوراسب بابل بنا کرده‌ست، و ابراهیم را (ع) آنجا به آتش انداختند.» (مسالک و ممالک ۸۶ـ۸۷) نسبت دادن بنای شهر به ضحاک قطعاً از خرافات رایج آن روزگار بوده، چه چنین موجودی که از دیدگاه اساطیری نماد بدی و نابودکنندهٔ هرگونه نشان زندگی بوده، چگونه می‌توانسته سازندهٔ شهری بدین شهرت و شأن بوده باشد؟ البته شاید این انتساب به دلیل و دلالت جادوگری ضحاک و ناشی از آمیختگی داستان او با هاروت و ماروت بوده باشد. زکریای قزوینی: «بابل نام قریه‌ای است که بوده بر کنار نهری از انهار فرات به زمین عراق، و این زمان نقل می‌کند خرابی آن را هرکه از مردم آنجاست. و به آنجا چاهی است مشهور به چاه دانیال نبی (ع). در

اوقاتی معین از سالْ قصد زیارت آن کنند یهود و نصاریٰ در ایام اعیادی که آنها راست، و اکثری از مردم بر آنند که آن، چاه هاروت و ماروت است.» (ترجمهٔ آثارالبلاد ۲، ۲۷ـ۲۸) حمدالله مستوفی: «بابل از اقلیم سیُم است و از مداین سبع عراق است و بر کنار فرات به جانب شرق افتاده است. قینان بن انوش بن شیث بن آدم (عم) ساخت. طهمورث دیوبند پیشدادی تجدید عمارتش کرد و شهری سخت بزرگ و دارالملک نمرود و ضحاک علونی بوده است و ضحاک در آنجا قلعه ساخته بود آن را گنگ‌دز گفتندی، اکنو تلّی مانده، و در آن شهر جادوان بسیار بوده‌اند [...] بر سر تلّی که قلعهٔ آن شهر بوده است چاهی عمیق است و در عجایب‌المخلوقات گوید: هاروت و ماروت در آنجا محبوس‌اند.» (نزهةالقلوب، المقالةالثالثة ۳۷) هم او دربارهٔ کبریت (=گوگرد): در کوه دماوند هفتاد چاه است که گوگرد می‌دهد، یکی بزرگتر است از کثرت بخار، نزدیکش نمی‌توان رفت چون بیهوشی می‌آورد. «عوام گویند که هاروت و ماروت در آن چاه محبوس‌اند و این گوگرد اثر نفَس ایشان است. این روایت اصل ندارد.» (همان ۲۰۶ـ۲۰۷) اکنون مطالبی از منبعی معاصر: بابِل: شهر قدیم بین‌النهرین، کنار فرات به فاصلهٔ ۸۸ کیلومتری جنوب بغداد حالیه و در شمال حلّهٔ کنونی در عراق. احتمالاً از هزارهٔ چهارم ق. م. وجود داشت، و اول بار در دورهٔ اَموریان سامی اعتبار یافت. در دورهٔ حمورِبی پایتخت امپراطوری بابل گردید. پس از سقوط امپراطوری قدیم بابل، شاخه‌ای از کاسیها آن را پایتخت خود قرار دادند، و سپس به دست آشور افتاد. سناخریب آن را بکلی ویران کرد (۶۸۹ ق. م.) ولی دیگر بار ساخته شد و پایتخت کلده یا امپراطوری نوین بابل گردید، و در دورهٔ نبوکدنصر دوم به اوج شکوه و جلال رسید (باغهای معلق بابل، از عجایب سبعه، از این دوره است). در ۵۳۹ ق. م. به تصرف کوروش کبیر درآمد [...] کاوش منظم بابل در سالهای اول قرن بیستم آغاز گردید. ذکر بابل در روایات اسلامی بسیار آمده است، و قصه‌های مربوط به آن مقتبس از افسانه‌های یهودی، ایرانی و مسیحی است. آدم پس از اخراج از بهشت، هابیل و قابیل، و نوح و پسرانش پس از طوفان در بابل سکنی گزیدند؛ و بابل مقرّ نمرود بن کنعان بود. هاروت و ماروت در بابل به بنی‌اسرائیل تعلیم سحر می‌دادند. (مصاحب) در زبان انگلیسی به شهر بابل Babylon و به امپراطوری بابل Babylonia می‌گویند.

و اما این‌که خواجه می‌گوید: حتی اگر شده نزد هاروت بروم، گذشته از اعتبار دوری راه، و مهمتر از آن، به دلیل سخت‌گذار و خوف‌انگیز بودن مکان اوست، چنان‌که در شواهد (اگرچه افسانه‌ای و افواهی) بدان اشاره شده است.

جادویی: مرکب از جادو (= جادوگر، ساحر) + «ی» مصدری؛ جادویی = سحر و ساحری، عمل جادوگر (دهخدا) جادو: اوستا: یاتو yātu پهلوی: جاتوک jātūk (جادویی: جاتوکیه jātūkīh) هندی باستان yātū (معین، حاشیهٔ برهان) فره‌وشی، پهلوی آن را یاتوک yātūk و یاتوکیه yātūkīh نوشته است. (فرهنگ پهلوی ۵۰۱) «جادو» را ما امروزه به صورت اسم و به معنای عمل جادوگر به کار می‌بریم، حال آن‌که در اصل قدیم به معنای جادوگر یا ساحر بود، که گاه به صورت اسم به معنای آدم جادوگر، یا صفت به معنای سحّار و افسونکار به کار می‌رفت، مثلاً وقتی می‌گفتند «ضحاک جادو» یا «پیرزن جادو» می‌توانست دارای هریک از دو معنای اسمی یا صفتی باشد. «جادویی» در شاهنامه همه‌جا معنای سحر (یا «جادو» و «جادوگریِ» امروز) دارد، چنان‌که دربارهٔ روزگار ضحاک می‌خوانیم:

هنر خوار شد، جادویی ارجمند　　　نهان راستی، آشکارا گزند

(۱، ۵۱)

«جادویی» به صورت «جادُوِی» هم نگاشته می‌شود: «از ایذای مردمان و دوستی دنیا و جادوی و دیگر منکرات پرهیز واجب دیدم.» (کلیله ۵۱) جادو = جادوگر؛ دختران جمشید به فریدون دربارهٔ ضحاک:

چه مایه جهان گشت بر ما به بد　　　ز کردار این جادوی بی‌خرد

(۱، ۶۹)

جمع آن، جادوان:

بگردان ز جانش بدِ جادوان　　　بپرداز گیتی ز نابخردان

(۱، ۶۵)

یکی از صفات ضحاک «جادوپرست» است:

چنان بد که ضحاک جادوپرست　　　از ایران به جان تو یازید دست

(۱، ۶)

حافظ «جادو» را غالباً به همان معنای قدیمی خود (جادوگر و سحّار) آورده، همچنان‌که «جادویی» در بیت متن نیز گویای آن است. پیشتر هم داشتیم: چشم جادوی تو خود عین سواد سحر است... (۳۸/۲)

۵. پیش میرمت: ایهام: الف. پیش تو، یا پیش چشم تو بمیرم، که به همین دلیل از طبیب (طبیب دل) می‌خواهد تا قدمی به پرسهٔ او بگذارد. ب. پیش از تو بمیرم، پیشمرگ تو شوم.

بازپرسیدن: = تفقد و احوالپرسی کردن (خواه در مورد بیمار و خواه غیر آن، اگرچه اینجا پیداست پُرسه و عیادت از بیمار است.) «چون شنزبه او را بدید خوش بازپرسید و گفت: ترا چه پیش آمد؟» (داستانهای بیدپای، ۱۰۳) در خصوص بیماری، خواجو:

نرگس بیمار خود را گاهگاهی بازپرس   زانک هم باشد طبیبان را غم بیمار خویش

(دیوان ۷۱۲)

«پرسیدن» هم به همین معنی است. (۱۶/۳) نیز «پرسش کردن» (۴/۳) واژهٔ «بیمارپرس» معادل پارسی «عیادت» تازی است؛ خاقانی:

آمد مسیح‌وار به بیمارپرس من   کازرده دید جان من از غصهٔ لئام

(دیوان ۳۰۱)

نیز ترکیب «بیمارپرسش»؛ عراقی:

دوش مانا شنید فریادم   کرد بیمارپرسشی بادم

(کلیات ۸۶)

۶. جوی آب (یا نهر یا رود) از اشک: تشبیهی است که بارها به اشکال مختلف به کار گرفته است، مثل ۷۹/۸، ۱۵۳/۴، ۴۸۱/۴ و غیره.

کنار: ایهام: الف. به معنای معمولی (= جنب و جوار، مجاور، بغل‌دست) ب. دامن (از آن روی که اشک بر دامن جامه می‌ریزد.) ج. ساحل و کران (به اعتبار جوی و رود). نظیر همین رابطهٔ ایهامی بارها در اشعار حافظ آمده، چون این بیت، که معنای آغوش هم بر معانی «کنار» افزوده شده است:

بر بوی کنار تو شدم غرق و امید است   از موج سرشکم که رساند به کنارم

اشک ریختن به انابه و ندبه، خود راهی است برای جلب قلب معشوق و به بوی و بویهٔ پرورش دانهٔ محبت در آن، چنان‌که:

تا درخت دوستی کی بر دهد   حالیا رفتیم و تخمی کاشتیم

قزوینی پس از این، سه بیت افزون دارد:

خونم بریخت وز غم عشقم خلاص داد   منت‌پذیر غمزهٔ خنجرگذارمت

می‌گریم و مرادم ازین سیل اشکبار   تخم محبت است که در دل بکارمت

بارم ده از کرم سوی خود تا به سوز دل   در پای دم به دم گهر از دیده بارمت

وضع نسخه‌ها هم حکم بر مازاد بودن این هرسه می‌کند، همچنان‌که نیساری نشان داده است. (دفتر دگرسانیها ۱، ۳۶۴) از این میان اگر هم بخواهیم بگوییم کدام‌یک

قابلیت ابقا در غزل را دارد بیت یکم خواهد بود، هرچند فضای رقت ابیات را قدری به شدّت و خشونت بدل می‌کند. بیت دوم، صورتی است تکراری از بیت ۶، که یا جای این است یا جای آن. «سیل اشکبار» یا بدل آن «اشک سیل‌بار» هردو دارای مشکل فصاحتی است و از حافظ قدری بعید است. سومی هم با وجود بیت ۶، بار گرانی بر شعر است، ضمن این‌که «بار دادن» و «کرم» قدری در فضای قرابت و صمیمیت خلل می‌افکند. محیط طباطبایی هم دربارهٔ بیت دوم از این سه معتقد است از موارد تغییر به دست خود شاعر به دلیل نارضایی او و از یکی از دو صورت است. («مروری بر اصلاحات دهخدا بر دیوان حافظ»، کیهان فرهنگی، س پنجم، ش ۸، آبان ۱۳۶۷، ص ۴۷.)

۷. می کنی: معین: حافظ گاهی کلمه‌ای را استعمال می‌کند که در نثر معنایی نمی‌دهد ولی هیأت ترکیبهٔ [ترکیبیهٔ؟ ـ م] جمل به قدری ماهرانه ساخته شده که خواننده بداهتاً متوجه مقصود می‌شود، مثل کلمهٔ «می کنی» [...] که عطف کردن فعل به سه کلمهٔ شراب و شاهد و رندی در نثر بی‌معناست، مع هذا در اینجا هر کلمه را به جای آن بگذارید از حسن اوّلی خود عاری خواهد شد. (حافظ شیرین‌سخن ۵۳۸)

و: (می‌کنی و) نوعی «و»ی ربط است که افادهٔ معنای خلاصهٔ کلام، حاصل کلام، بگذریم از قضیه و نظایر اینها می‌کند، یا چیزی در همان مایهٔ «فی‌الجملهٔ» مذکور، اگرچه می‌تواند مفید تداوم کار هم باشد، که امثال آن را هم در پارسی (عربی نیز) داریم، یعنی: تو همچنان می‌کنی و من کماکان می‌بینم و چشم می‌پوشم. شاید بتوان گفت که این معنی بیشتر با روال سخن تناسب دارد. به نظر می‌رسد گویندهٔ این سخن از آنهایی است که «رندیهای حافظ فهم کرده» است.



نمونه‌ای است گویا از محتوی و شکل و زبان عاشقانه، عاشقانهٔ ناب. مرادم بیشتر خالی بودن شعر از مصطلحات و مفاهیم مشخصاً صوفیانه یا عارفانه، حکمی یا فلسفی یا کلامی و... است. می‌توان گفت این ویژگی آنچنان بر آن چیره است که اگر هم در غایت امرْ غرض عارفانه داشته باشد (که من البته «در باطنش غیب نمی‌دانم») خواننده بسیار بعید است آن را حمل بر چیزی بجز عشق شایع بشری کند. وقتی در آغاز می‌گوید که محبوب را به خدا می‌سپارد، خوانندهٔ معمولی معمولاً مجاب می‌شود که با عشق و معشوقی عادی مواجه است (گو این‌که پیشتر گفته‌ام که این گونه

سخن گفتن گاهی به قصد آن است که خواننده ـ به هر دلیلی ـ شعر را عرفانی نداند یا شاعر به اصطلاح پی گم کند؛ نک. ح ۶۲/۴.) در هر حال، تمامی توصیفات و تصاویر به گونه‌ای است که بیانگر فضایی کاملاً نزدیک یا چسبیده میان دو طرف عشق است، بنگریم: دست و دامن، دست در گردن آوردن، پیش طبیب مردن، بیارمت، تخم در دل کاشتن و امثال اینها، که هیچ‌یک چیزی را از فضا یا مسافت دور به نظر نمی‌آورد.

و اما در بیت آخر، ظاهراً به دلیل الزام تخلص، قدری از حال و هوای قبلی خارج شده، ضمن این‌که التفات از متکلم (که ابیات قبلی همگی از زبان اوست) به مخاطب کرده، که در اینجا اوست که به حافظ خطاب می‌کند. غرض ذکر تفاوت روال است، وگرنه این موضوع با توجه به ساختار خاص غزل پارسی نه چیزی غیرعادی است و نه مشکلی پدید می‌آورد. وانگهی، می‌توان گفت که هنوز یک عُلقه میان این بیت با پیش از آن وجود دارد، که این هم برای خود پیوندی و مایهٔ الفتی است، و آن مهربانی متقابل طرف مقابل (خواه دلدار و خواه هر کس دیگر، از جمله خود شاعر به خود) است، بدین سان که همین چشم‌پوشی و بردباری مهربانانه است که خصیصهٔ عمومی شعر را (که ذکر شد) همچنان برقرار می‌دارد.

روی جلد: دکتر نورالدین و نگار زرین‌کلک

